teatrul

PII
0584

10/11
1958

PC. L 11875

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

octombrie
noiembrie

10 — 11
anul III

1958

Pag.

PE DRUMUL MARELUI OCTOMBRIE 1
REVOLUŢIA ŞI CREAŢIA NOASTRĂ (Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu, Nicolae Tăutu, Horea Popescu) . . 4
N. A Mihailov SARCINILE TEATRULUI SOVIETIC ÎN ETAPA ACTUALĂ . 11
V. Pimenov ÎMPREUNĂ CU POPORUL, ÎN SLUJBA POPORULUI . . 21
Horia Deleanu CITIND O NOUĂ PIESĂ DESPRE LENIN 25
Emil Mandric INSPIRATORI DE DRAMĂ 33
Călin P. Florian TEATRE DE TINERET, TEATRE CU TINEREŢE 36
Florin Tornea CARACTER POPULAR ŞI EXPRESIE ARTISTICĂ . . . 42
Simion Alterescu UNITATE DE CONCEPŢIE — VARIETATE ÎN MIJLOACELE DE EXPRESIE 48
Valentin Silvestru COORDONATE ALE INTERPRETĂRII REALIST-SOCIALISTE 57
Mihnea Gheorghiu MESAJUL DRAMATIC ÎN ARTA SCENOGRAFICĂ . . 63

cronica

FESTIVALUL TEATRELOR DRAMATICE

Gh Dem. Loghin UN PRILEJ DE CONFRUNTARE RODNICĂ 70
Emil Riman MESAJ ŞI TIPOLOGIE 72
Andrei Băleanu „ULTIMUL MESAJ" ŞI UNELE FORME NOI DE EXPRESIE ALE TEATRULUI REVOLUŢIONAR 77
Mai semnează: *Margareta Bărbuţă, Mircea Alexandrescu, Eugen Nicoară, Călin Căliman, Gh. Mihail, Ilie Rusu, Valentin Negrea, Rola Beilis, Mira Iosif, Valeria Ducea, T. Zamfir, Olga Mănescu, Emil Mandric etc.*
LAUREAŢII FESTIVALULUI 128

DUPĂ TURNEU...

PRESA SOVIETICĂ DESPRE TURNEUL TEATRULUI „I. L. Caragiale" 132
MĂRTURII ALE OAMENILOR DE TEATRU SOVIETICI (*V. Toporkov, A. Şaps*) 142
UNELE ÎNSEMNĂRI ALE ARTIŞTILOR NOŞTRI (*Sică Alexandrescu, George Calboreanu, Radu Beligan, Ion Finteşteanu*) 144
Al. Popovici MAEŞTRII ÎN FIGURAŢIE 151

discutii

Dumitru Solomon — Al. Mirodan şi unele probleme de construcţie a dramei realist-socialiste; *Lascăr Sebastian* — Dezbateri negativiste ? 160
TEATRUL DE AMATORI 168
ÎNSEMNĂRI 173
MERIDIANE. 177
CĂRŢI-REVISTE 191

PE DRUMUL MARELUI OCTOMBRIE

Intrăm anul acesta în al cincilea deceniu de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Au trecut 41 de ani de cînd omenirea, călcînd pragul erei socialiste, lasă an de an în umbră milenara ei preistorie, își însenineaza viața și o eliberează de exploatare, de înrobire, de înjosire și întuneric.

Ceea ce acum 41 de ani părea în ochii și cugetul multora de necrezut, e astăzi realitate aievea. Fapta muncitorilor și țăranilor, ridicați la luptă și îndrumați de Partidul lui Lenin spre răsturnarea orînduirii celei crude și nedrepte și spre construirea așezării luminoase a socialismului, a triumfat. A triumfat împotriva tuturor clătinărilor sceptice din cap, împotriva tuturor teoriilor burgheze; a triumfat împotriva vrăjmășiilor ascunse și perfide, ori deschise și sîngeroase, cu care dușmanul de clasă a încercat îndelung, încăpățînat dar neputincios, să curme mersul înainte al istoriei. Sistemul capitalist, în care, acum 41 de ani, Revoluția din Octombrie făcuse, cum se zice, doar o breșă, își simte astăzi în fibrele lui cele mai intime, apropierea sfîrșitului său.

Atunci, în anii cînd, din volbura Marii Revoluții, se năștea izolată, încercuită, bîntuită de foamete și de greutăți de tot felul, Uniunea Sovietică era taxată de lumea capitalistă, cu aroganța celui care posedă, drept o experiență. Drept o experiență fără sorți de izbîndă. Iată însă că „experiența" e astăzi un sistem care cuprinde peste o treime a globului pămîntesc, înaripînd elanurile revoluționare, constructoare, ale unui miliard de oameni, ce, după pilda omului sovietic, a omului Revoluției din Octombrie, și-au rupt cătușele exploatării și au pornit să zidească, în țările lor, așezare liberă, dreaptă, sănătoasă. Iată că „experiența" își dăruiește continuu învățămintele, încurajînd cugetele și brațele popoarelor, apăsate de jugul colonialist, să se desfacă de acest jug, să-și cucerească dreptul la viață liberă, independentă. Ideile înaintate ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie au avut un ecou larg și în rîndul maselor muncitoare, exploatate, din țările în care mai stăpînește încă forța oarbă a capitalului. Partidele comuniste și muncitorești din lumea întreagă, înfrățite, privesc înspre lagărul socialist și, îndeosebi, înspre centrul său conducător, Uniunea Sovietică, și află în existența ei, în puterea exemplului ei, în puterea ei crescîndă — materială și politică —, în ajutorul ei internaționalist, chezășia necesarei lor eliberări viitoare. Raportul de forțe între socialism și capitalism s-a schimbat hotărît în favoarea socialismului. La ordinea zilei, stă procesul istoric al trecerii de la capitalism la socialism, în lumea întreagă. Înseși privirile duș-

PC 277755/10/11

BIBLIOTECA

manilor cată astăzi cu furia neputinței, dar și cu admirație, spre „experiența“ sovietică. Ei se tem de întrecerea pașnică pe care lagărul socialist, în frunte cu prima țară a socialismului, o impune lagărului capitalist. Uriașa și vertiginoasa dezvoltare economică și culturală a Uniunii Sovietice îi uluiește. Țara pe care Marea Revoluție din Octombrie o găsise, acum 41 de ani, în starea unei înapoieri totale, se află astăzi printre cele mai dezvoltate pe planul industriei și agriculturii, printre cele mai înaintate în domeniul științei, tehnicii și culturii. Oamenii care, acum 41 de ani, erau în cea mai mare măsură lipsiți pînă și de bucuria științei de carte, au ajuns astăzi să facă realizabile cele mai îndrăznețe aspirații ale savanților lumii : să fertilizeze deșerturile, să înduplece natura după voința lor, să cucerească și să cerceteze enigmele spațiilor cerești. Intrarea în comunism a ieșit din sfera visurilor ; împlinirea sarcinilor trasate oamenilor sovietici, la Congresul al XX-lea al P.C.U.S., și perspectiva împlinirii grandioaselor planuri de dezvoltare a economiei, de creștere a nivelului de trai și a nivelului cultural al poporului sovietic, planuri care fac obiectul viitorului Congres, al XXI-lea, deschid limpede orizonturile treptatei și efectivei pătrunderi a omenirii în fericirea ei de milenii visată : fericirea bunăstării generale, a păcii definitive în lume — a comunismului.

Acest suprem liman al fericirii omului îl întrezăriseră, acum 41 de ani, eroii Revoluției din Octombrie — muncitorii, țăranii muncitori, intelectualitatea — care ascultaseră glasul și îndrumarea partidului, cuvîntul și înflăcărarea lui Lenin ; care au ținut sus, peste vrăjmășiile și peste încercările de tot felul, steagul învățăturii marxist-leniniste. Aceeași învățătură neîntinată conduce azi întreaga mișcare muncitorească internațională, spre același liman al victoriei finale a comunismului.

***

În focul creator al Revoluției, sub priveghierea și îndrumarea statornică a partidului comuniștilor ; însușindu-și mereu și păstrînd nealterată învățătura marxist-leninistă, oamenii artei și-au făurit și au dat o amploare, o vigoare și o strălucire neasemuită operei lor. Alături de popor și de interesele lui, cum o ceruse Lenin cu mult înainte de Revoluție, arta realist-socialistă, și cu osebire teatrul — legat, prin înseși rosturile și rezonanțele lui imediate, de masele populare —, l-a urmărit pas cu pas și l-a zugrăvit pe omul nou, crescut de Revoluție ; l-a cîntat pe el și a cîntat și faptele lui eroice de luptător și de ziditor al unei lumi noi ; i-a luminat și întărit conștiința cu forța adevărului ; l-a înflăcărat și i-a păstrat trează în cuget bucuria de a cuceri și mai departe, eroic, adevărul, lumina, fericirea omenirii — comunismul.

Exemplul ostașilor roșii care-și făureau singuri, pe baricadele insurecției populare și ale războiului civil, dramaturgia și teatrul *de care aveau nevoie; exemplul unui Maiakovski, Bill Beloțerkovski, Vişnevski, Pogodin, Leonov, Korneiciuk şi al atîtor altora care au participat şi dat viață, etapă cu etapă, pînă în zilele noastre, creşterii deopotrivă a societății, țării şi puterii de neînvins a sovietelor, ca şi a omului nou, sovietic, a fost preluat, nu numai de scriitorii şi oamenii de artă ai țărilor ce s-au descătuşat de exploatare şi au pornit alături de Uniunea Sovietică să construiască socialismul, ci şi de toate condeiele cinstite şi bogat înzestrate din lumea întreagă. Ceea ce atrage în exemplul artiştilor şi scriitorilor sovietici, este prezența lor nemijlocită şi activă în viața, în focul actualității, al luptei pentru o viață nouă, pentru pace în lume. Creația lor este totdeauna pătrunsă de cunoaşterea legilor obiective care guvernează viața şi relațiile sociale; e pătrunsă de convingerea că între ceea ce e vechi şi ceea ce e nou se duce o luptă în care învinge ceea ce este nou; e o creație care îndeamnă la luptă pentru victoria progresului în viață; care înarmează în această luptă.*

Arta crescută în freamătul Revoluției şi sub privegherea partidului, stîrneşte şi ea — ca orice realizare din lumea socialistă, — ură şi sarcasm neputincios în lumea „culturii" occidentale de azi. Împotriva culturii şi artei socialiste — ca împotriva aşezării şi dezvoltării socialismului, ca împotriva înseşi a temeiurilor ideologice marxist-leniniste care stăpînesc viața şi victoriile lagărului socialist — slugile cercurilor imperialiste încearcă să împroaşte veninul denigrării sau otrava rătăcitoare a revizionismului. Încercare zadarnică, pierdere vană de timp. Niciodată filozofia, şi arta, şi estetica desperărilor, a neantului, ori a divertismentelor gratuite (care colorează în fel şi chip gîndirea şi „creația" artiştilor şi scriitorilor de vogă ai Apusului), nu vor putea micşora, necum nărui, valoarea artei în substanța şi în tendințele căreia stă cauza măreață a Revoluției din Octombrie, cauza eliberării omului de exploatare, cauza comunismului. În marea întrecere dintre lagărul socialist şi lagărul capitalist, învingătoare vor fi şi cultura şi arta socialistă.

***

Grupurile comuniste din Romînia anului 1917 salutau Marea Revoluție din Octombrie, convinse că „revoluția rusă ne-a arătat drumul, singurul drum care trebuie urmat". Partidul nostru, acest drum l-a urmat; către acest drum a condus poporul nostru muncitor; pe acest drum l-a purtat şi-l poartă spre victoriile şi cuceririle lui neîncetate. Neabătut, pe acest drum, păşesc artiştii şi scriitorii noştri. E singura cale pe care ei îşi pot vedea şi îşi văd împlinită înalta lor misiune.

„t"

REVOLUŢIA
ŞI CREAŢIA NOASTRĂ

Lucia DEMETRIUS

Scriam despre oameni trişti şi frămîntaţi. Din toţi cei pe care îi vedeam în jurul meu, îi alegeam pe cei melancolici şi fără odihnă. Eu însămi nu-mi găseam liniştea şi eram profund dezolată. Nu ştiam însă încotro să caut. Nu că aş fi fost mulţumită de ordinea socială în care trăiam, dar nu într-acolo îmi îndreptam privirile şi nu ştiam că acolo stă însăşi cheia suferinţelor majore. Scriam despre oameni ca şi cum fiecare ar fi fost un mic univers, cu cauzele şi efectele cuprinse în el însuşi. Literatura mea dinainte de război nu minţea, eu însămi nu minţeam, dar eram limitată, vedeam pînă la un punct şi pe urmă nu mai pătrundeam cu privirea, şi nu pricepusem că omul e o verigă din imensul lanţ al oamenilor şi că tristeţe, durere, bucurie, sens, perspectivă umană, toate există în funcţie de condiţii sociale.

Am întîlnit Revoluţia simultan în cărţi de ideologie şi în literatura sovietică. Însăşi această legătură între artă şi crez politic n-o făcusem niciodată, cum n-o făcuseră mulţi scriitori de bună-credinţă din ţara noastră, înainte de război. Socoteam că literatura trebuie să exprime, în cel mai bun caz, „idei nobile", dar nu ştiam că poate şi trebuie să militeze, ca unul dintre factorii cei mai însemnaţi, pentru dezrobirea omului. Pe faţă, fără ocol, cu toate puterile! Că poate şi că este, luîndu-şi această sarcină, şi nu luînd-o ca pe ceva ce vine dinafară, ci ca pe un comandament intim al propriei tale conştiinţe care nu mai poate altfel, literatură adevărată, de mare calitate artistică.

De la Şolohov, de la Treniov am înţeles că numai atunci e mare literatura, cînd exprimă ceea ce omul în acea clipă n-ar putea numi decît: asta e adevărul meu, asta văd înainte de orice!

Prin Şolohov şi prin Treniov am înţeles Revoluţia din Octombrie în forma ei vie, concretă, de netăgăduit, şi simultan am înţeles cum se poate scrie despre ea, cum trebuie să se scrie, aşa ca literatura să fie la înălţimea veacului ei, ca istoria să nu se ruşineze de ea.

Întîlnirea aceasta a avut tăria unui şoc. Trebuiau revizuite toate opiniile mari şi mici, trebuia să faci în tine însuţi o operaţie de purificare, trebuia să dai socoteală în faţa propriului tău cuget de tot ce-ai crezut mai înrădăcinat sau mai superficial, de tot ce-ai afirmat, de tot ce-ai scris. Trebuia să-ţi revizuieşti metodele vechi de lucru, să-ţi creezi metode noi, după ce ai sorbit ideologie scrisă şi viaţă. Nu era uşor, şi n-a mers lesne, nici repede. Şi pînă astăzi poate nu e încă (vorbesc despre mine) ceea ce trebuie, sau nu e decît din cînd în cînd şi pe alocuri ceea ce trebuie; iar Treniov şi Şolohov rămîn mereu înaintea ta cei cu care nu te măsori, nu, dar cu care ai vrea să semeni. Faptul că scriitorii aceştia iubiţi şi admiraţi sînt foarte mari, iar tu însuţi eşti cel care eşti, nu implică nici umilinţă, nici descurajare. Dimpotrivă, o încordare continuă de a te depăşi.

N-am să uit însă niciodată revelaţia pe care au adus-o vieţii mele de scriitor. N-am să uit perspectivele care mi s-au deschis în faţa ochilor şi imaginea Revoluţiei pe care mi-au dăruit-o. A acelei Revoluţii care a dat omului conştiinţa de sine, care răsturnînd, prăbuşind, vărsînd sînge ticălos şi sînge curat, a spălat ochii omului de ceaţă, l-a ridicat de pe brînci în picioare, l-a făcut învingătorul naturii, cuceritorul materiei, viitorul stăpîn al Cosmosului. L-a făcut drept, puternic, fericit. Tot ceea ce bubuia surd și amenințător în marele Maxim Gorki, prevestirea uriașei furtuni din piesele lui, s-a dezlănțuit în Rusia în 1917 și s-a oglindit cu vigoare în Treniov, în Șolohov, în Korneiciuk, în N. Ostrovski, în alții, în așa chip, încît opera lor a deșteptat la rîndul ei alte potențe revoluționare latente.

Dacă am fi cunoscut mai din vreme aceste cărți, care ne-au fost ascunse cu grijă de regimul burghez, așa cum tot ce se petrecea în marea țară de la Răsărit ne era ascuns sau înfățișat mincinos și deformat, am fi devenit poate de mult scriitorii care sîntem azi, și azi fără îndoială că și ca oameni, și ca scriitori am fi fost mai desăvîrșiți.

Mihail DAVIDOGLU

Însemnînd aceste rînduri, pentru cîteva clipe aș vrea să uit că sînt scriitor, să uit meșteșugul care mă învață să aleg cuvintele și să le leg în anume fel, ca în anume fel să înfățișez și oamenii. Oamenii cu gîndurile și faptele lor.

Aș vrea să mi se înșiruie vorbele fără nici un meșteșug, cum își scrie cartea poștală feciorul de la țară maică-si, iubitei... Simplu și fără ostentație, cum măicuța își sărută pruncul în timpul nopții, ca acesta să n-o simtă.

Și totuși, poate ca niciodată, m-aș vrea pentru cîteva clipe poet. M-aș vrea poet, să găsesc cuvîntul potrivit care să-mi îmbrace simțirea, să pot da la față, în vorbe simple, sobre, tot ce mă leagă, tot ce simt pentru partid. Să spun ce simt. Simplu, cum răsufli fără să-ți asculți răsuflarea, cum îți bate în vine sîngele fără să-i mai asculți bătaia, cum coboară ploaia din cer, sau cum minerul subteran își dă la față, la ziuă, cărbunele din adîncul minei.

Dar cum să vorbesc de ceasurile și zilele, de energia, de căldura tovarășilor care în numele partidului m-au îmbrățișat, ajutîndu-mă să-mi găsesc drumul — drumul cel adevărat — drumul către oameni. Fiindcă și scriitorul, dar mai cu seamă omul, ce dar mai ales poate primi decît acela de a se încărca de omenie.

Partidul și creația mea... Aș trebui să spun mai întîi: partidul și viața mea — cum mi-a fost ca o rază de soare în întuneric. Nu eram în partid, dar știam că dincolo de întunericul care mă cuprinde se află și lumina, soarele. Și curînd, foarte curînd va sparge lințoliul negru al întunericului.

Partidul și creația mea. De mult, cu mult înainte de a deveni breslaș al scrisului, din prima tinerețe, m-am simțit atras să închid în cuvinte faptele și viața oamenilor, gîndurile lor. Pe atuncea, în cîte un grup de prieteni, cărora le citeam din scrisul meu, se găsea mai întotdeauna careva care știa să arunce o fîșie de lumină asupra întregului scris, îndepărtînd deîndată tot ce era vorbărie, subliniind miezul cel bun. Pe acest cineva, care purta cu el minunata cheie a adevărului, îl știam deîndată că vine în numele partidului. În numele și cu cuvîntul partidului. Simțeam cum partidul mi-a dat lumina și cheia cu care descuie porți cu largă vedere asupra lumii.

Am debutat și înainte de război. Dar așezarea și îndemnul temeinic înspre scris, și mai ales ajutorul multilateral ca scrisul meu să ajungă înaintea spectatorilor, partidul mi l-a dat.

Cum să uit dragostea și prețuirea cu care am fost îmbrățișat la *Omul din Ceatal?* Autorului, unui începător, i s-au acordat aproape două zile de discuții și adînci analize ale piesei, eroilor. S-a subliniat ce-i bun și valabil și am fost sfătuit să renunț, să abandonez drumuri greșite și care m-ar fi dus înspre manieră și fals găunos. Iar inițiatorul, sufletul, inima acestor zile a fost partidul.

Partidul este o forță morală care schimbă fața lumii, schimbă oamenii.

Da. Vrăjitorul, faurul, cel care zi de zi, ceas de ceas, organizînd deschiderea de noi mine, drumuri, forarea de noi sonde, ridicarea de noi combinate, noi uzine, vrăjitorul, care schimbînd mersul apelor și oprindu-le după zăgazuri sau aducîndu-le pe întinse șesuri pentru a îmbelșuga rodul pămîntului, minunatul faur și arhitect al vieții schimbă ce-i mai de seamă : schimbă oamenii.

Ne redă mai buni nouă înșine, mai demni, mai îndrăzneți și mai înțelegători. Acestei minunate opere a marelui arhitect care este partidul, îi datorăm noi, contemporanii, eroul nou, pozitiv, erou al zilelor noastre, nemaiîntîlnit pînă azi în istorie, cu o bogată viață sufletească, mereu pasionat de nou, de mai bine, optimist și îndrăzneț, uman, cald, urînd tot ce e înapoiat, luptînd pentru zile mereu mai bune.

Înspre acest erou pasionat și pasionant mi-a deschis ochii partidul. Către acest erou mi-a îndrumat pașii, cînd în 1947, în plină luptă pentru industrializare, pentru cărbune — pîinea industriei —, am plecat pe Valea Jiului. Aici, în acei ani de lipsuri și foamete, luptînd cu sabotajul lui Pop și Bujoiu și al uneltelor lor, intra în subteran, cu încălțările sparte, avînd drept hrană cei cîțiva cartofi, Anton Nastai. Intra în subteran și-și da cărbunele pe care i-l cerea partidul.

Din sfatul și îndemnul partidului am trecut mai apoi la Reșița unde, martor viu al pasionatei lupte pentru oțel, aveam să devin în același timp și martor al luptei pentru recuperarea omului. Martor al nașterii și creșterii noului contemporan.

Dar cursurile de inițiere asupra metodelor de cunoaștere a lumii, cursurile și studiile de estetică marxistă, lectura cărții sovietice, organizarea de întîlniri și discuții asupra metodei realismului socialist, baza creației mele, acțiuni al căror inițiator și animator a fost și este partidul!

Și apoi, cum să trec peste drumurile și călătoriile în țările de democrație populară, și mai cu seamă acelea din Uniunea Sovietică, care mi-au îngăduit să văd în perspectivă mersul țării noastre. Mi-au îngăduit să cunosc acasă la el poporul sovietic și grandioasa sa operă de construcție a socialismului. Să-i cunosc realizările materiale, dar și cele culturale. Și astfel să mă apropii și să înțeleg și mai în adînc operele sovietice, opere avînd în centrul lor omul cel mai înaintat al zilelor noastre, inima și conștiința veacului nostru, constructorul evului comunist.

Cum însemnările de față le scriu avînd în urechi glasul țării care în aceste zile sărbătorește pe tot întinsul său gloriosul Octombrie, voi să mărturisesc și pe această cale că ideile Revoluției mi-au luminat zilele și viața, dînd cuprins și adevărat înțeles și creației mele.

Înainte de a încheia cuvîntul meu de azi, trebuie să spun că s-a întîmplat uneori, ca plătind bir stihiilor, să mă abat de la cuvîntul partidului. Aceasta s-a reflectat deîndată și în modul de a înțelege lumea și așezarea ei, dar mai cu seamă s-a reflectat în scrisul meu. Spun aceasta în deplina hotărîre că greșelile mi-au fost spre învățătură. Și azi, pășind către anii cînd părul meu începe să capete albul ninsorii, îmi dau seama de marea, de nemaiștiuta fericire de a ști aproape inimii noastre, de a avea prieten și sfătuitor înțelepciunea, conștiința și cîrmaciul încercat al poporului, partidul.

Nicolae TĂUTU

Marele Octombrie a revoluționat omenirea. Firesc, el a creat și o literatură nouă. Pe scenă a adus eroi noi și în sala de spectacole un alt public, cu idealuri și convingeri noi și îndrăznețe. La un public și eroi noi a fost nevoie și de un dramaturg nou. Vechile rețete indicate de Scribe au luat drumul coșului de gunoi. Pasiuni false, conflicte „inventate", personaje care au vehiculat zeci de ani pe scenele teatrelor sînt acum demodate. Nu mai emoționează pe spectatorul părtaș al unei vieți și al unei concepții despre viață cu totul diferite de acele ale trecutului.

Noul dramaturg a devenit un Columb al ideilor, el a descoperit nu un continent ci o lume deosebită și generoasă. El trebuie să descopere fenomene nedesdu-le pe întinse șesuri pentru a îmbelșuga rodul pămîntului, minunatul faur și arhitect al vieții schimbă ce-i mai de seamă : schimbă oamenii.

Ne redă mai buni nouă înșine, mai demni, mai îndrăzneți și mai înțelegători. Acestei minunate opere a marelui arhitect care este partidul, îi datorăm noi, contemporanii, eroul nou, pozitiv, erou al zilelor noastre, nemaiîntîlnit pînă azi în istorie, cu o bogată viață sufletească, mereu pasionat de nou, de mai bine, optimist și îndrăzneț, uman, cald, urînd tot ce e înapoiat, luptînd pentru zile mereu mai bune.

Înspre acest erou pasionat și pasionant mi-a deschis ochii partidul. Către acest erou mi-a îndrumat pașii, cînd în 1947, în plină luptă pentru industrializare, pentru cărbune — pîinea industriei —, am plecat pe Valea Jiului. Aici, în acei ani de lipsuri și foamete, luptînd cu sabotajul lui Pop și Bujoiu și al uneltelor lor, intra în subteran, cu încălțările sparte, avînd drept hrană cei cîțiva cartofi, Anton Nastai. Intra în subteran și-și da cărbunele pe care i-l cerea partidul.

Din sfatul și îndemnul partidului am trecut mai apoi la Reșița unde, martor viu al pasionatei lupte pentru oțel, aveam să devin în același timp și martor al luptei pentru recuperarea omului. Martor al nașterii și creșterii noului contemporan.

Dar cursurile de inițiere asupra metodelor de cunoaștere a lumii, cursurile și studiile de estetică marxistă, lectura cărții sovietice, organizarea de întîlniri și discuții asupra metodei realismului socialist, baza creației mele, acțiuni al căror inițiator și animator a fost și este partidul!

Și apoi, cum să trec peste drumurile și călătoriile în țările de democrație populară, și mai cu seamă acelea din Uniunea Sovietică, care mi-au îngăduit să văd în perspectivă mersul țării noastre. Mi-au îngăduit să cunosc acasă la el poporul sovietic și grandioasa sa operă de construcție a socialismului. Să-i cunosc realizările materiale, dar și cele culturale. Și astfel să mă apropii și să înțeleg și mai în adînc operele sovietice, opere avînd în centrul lor omul cel mai înaintat al zilelor noastre, inima și conștiința veacului nostru, constructorul evului comunist.

Cum însemnările de față le scriu avînd în urechi glasul țării care în aceste zile sărbătorește pe tot întinsul său gloriosul Octombrie, voi să mărturisesc și pe această cale că ideile Revoluției mi-au luminat zilele și viața, dînd cuprins și adevărat înțeles și creației mele.

Înainte de a încheia cuvîntul meu de azi, trebuie să spun că s-a întîmplat uneori, ca plătind bir stihiilor, să mă abat de la cuvîntul partidului. Aceasta s-a reflectat deîndată și în modul de a înțelege lumea și așezarea ei, dar mai cu seamă s-a reflectat în scrisul meu. Spun aceasta în deplina hotărîre că greșelile mi-au fost spre învățătură. Și azi, pășind către anii cînd părul meu începe să capete albul ninsorii, îmi dau seama de marea, de nemaiștiuta fericire de a ști aproape inimii noastre, de a avea prieten și sfătuitor înțelepciunea, conștiința și cîrmaciul încercat al poporului, partidul.

Nicolae **TĂUTU** Marele Octombrie a revoluționat omenirea. Firesc, el a creat și o literatură nouă. Pe scenă a adus eroi noi și în sala de spectacole un alt public, cu idealuri și convingeri noi și îndrăznețe. La un public și eroi noi a fost nevoie și de un dramaturg nou. Vechile rețete indicate de Scribe au luat drumul coșului de gunoi. Pasiuni false, conflicte „inventate", personaje care au vehiculat zeci de ani pe scenele teatrelor sînt acum demodate. Nu mai emoționează pe spectatorul părtaș al unei vieți și al unei concepții despre viață cu totul diferite de acele ale trecutului.

Noul dramaturg a devenit un Columb al ideilor, el a descoperit nu un continent ci o lume deosebită și generoasă. El trebuie să descopere fenomene nedescifrate pînă atunci, conflicte inedite și să le înfățișeze în ceea ce au ele mai tipic, mai esențial și mai caracteristic, toate desprinse din realitatea socialistă. Să se contopească cu trăirea, cu interesele superioare, cu realizările epocale, cu sentimentele omului făurit de partid și de revoluție. Aceste personaje au o etică și o morală cu totul diferite calitativ de mentalitatea mărginită a proprietarului privat, a vînătorului — fără scrupule — de fericire personală, și cu totul depărtate de interesele meschine ale acaparatorului feroce de egoist și limitat.

Apare eroul activ, cu o conștiință majoră, luptătorul pentru fericirea colectivă, pentru triumful unei ideologii superioare, eroul înarmat cu învățătura și experiența făuritorilor revoluției, expresie vie a unui umanism nou, eroul combativ, în veșnică și acerbă luptă cu tot ce e vechi și depășit, cu tot ce înseamnă rutină și dogmă calcinată.

Pentru a răspunde acestor sarcini mari și imperioase, impuse de teatrul realist-socialist, de viață și de exigențele mereu sporite ale noului spectator, dramaturgii noștri întîlnesc vii și nesecate exemple în marea dramaturgie sovietică. Cu ușurință se poate observa munca neobosită a dramaturgului sovietic, studiul îndelungat al vieții pentru a sezisa trăsăturile specifice ale omului nou, îndrăzneala în actul de creație, observația stăruitoare pentru a descoperi conflictele reale în viață (nu inventate la birou), selecționarea minuțioasă a faptelor, cunoașterea profundă a legilor scenei, împăcînd astfel dezideratul de „a învăța de la clasici" cu imperativul de „a învăța permanent de la viața mereu în transformare", descoperită cu ochii dialecticii.

Marele dramaturg rus A. N. Ostrovski scria: „Autorul dramatic numai născocitor nu e; el nu născocește cele întîmplate — acestea i le oferă viața, istoria, legenda; menirea sa principală este să arate pe baza căror date psihologice s-a petrecut cutare sau cutare fapt și de ce așa și nu altminteri".

De la dramaturgii sovietici trebuie să mai învățăm ceva. Pentru a zugrăvi într-o piesă omul cu înaltele însușiri morale ale zilelor noastre, pentru a arăta mobilul care face să acționeze omul socialist, trebuie să stăm pe aceeași platformă morală cu eroii pieselor noastre, cu oamenii pe care-i studiem și-i prezentăm în lucrările dramatice.

O șopîrlă nu poate observa, nici intui zborul șoimului sau al hulubului în înălțimile văzduhului.

Un rac nu poate reda trilurile măiestrite ale privighetorii, oricîtă bunăvoință ar avea și oricîte eforturi epuizante ar depune.

Trebuie să fim egali în aspirațiile, în trăirea, în etica și morala noastră cu eroul pozitiv despre care scriem. Să avem aceleași pasiuni și avînturi, aceleași sentimente și aceeași concepție despre viață. Numai așa îi vom înfățișa în chip veridic. Numai așa îi vom înțelege deplin și nu vom reflecta în scrierile noastre eroi schematici, zugrăviți cu o mînă uscată și culori șterse. Numai așa vom trezi cu operele noastre interesul, dragostea și atenția marelui și judiciosului public...

***

...De-atunci au trecut aproape zece ani.

La Teatrul Armatei se repeta *Trenul blindat 14-69*. Febrilitatea repetițiilor a fost mărită de vestea că la premieră va asista și autorul piesei.

Astfel, a sosit la noi în țară Vsevolod Ivanov.

Dramaturgul a făcut o scurtă vizită la ziarul „Apărarea Patriei", unde lucram pe atunci ca reporter special. Trăsătura care m-a impresionat de la prima întîlnire a fost modestia autorului *Trenului blindat*. Ne-a povestit, printre altele, cum a scris această piesă. În povestirea sa amintea de Stanislavski, de Gorceakov și mai ales de Ludakov, care l-au îndrumat îndeaproape ca, din „Povestiri despre partizani", să scrie piesa *Trenul blindat* (piesă ce s-a jucat cu mare succes pe scena Teatrului Academic de Artă din Moscova cu ocazia sărbătoririi celei de-a zecea aniversări a Marii Revoluții din Octombrie).

In decursul convorbirii a subliniat rolul pe care l-a avut colectivul Teatrului Academic de Artă în realizarea sa ca dramaturg. A învățat de la regizori și actori tehnica deosebită ce se impune unei piese de teatru pentru a deveni și un bun spectacol, care e diferența dintre replica literară și replica scenică, cum se creează o situație dramatică, cum se îmbină, în desfășurarea conflictului, acțiunea scenică și acțiunea sufletească a personajelor, care e rolul monologului interior.

Mărturisesc că, pe atunci, nu bănuiam că voi cuteza, odată și odată, să scriu o piesă de teatru, dar cele auzite de la Vsevolod Ivanov m-au pregătit și m-au îndrumat să aleg calea sigură în viitoarea mea muncă de dramaturg: contactul permanent cu teatrul, cu colectivul de actori și regizori, care mi-au fost primii mentori, și dacă am reușit, în cele trei piese scrise pînă în prezent, să aduc și o realizare mai bună, eu socotesc că o datorez colectivului de la Teatrul Armatei. Iar drumul spre acest colectiv mi-a fost inspirat de autorul *Trenului blindat*.

Am avut fericirea ca, în acele zile, să-l însoțesc pe Vsevolod Ivanov, atît la o repetiție cît și la spectacolul dat cu *Trenul blindat*.

Îmi amintesc cum s-a așezat, tăcut și modest, în sala de repetiție, în ultimele rînduri. A început repetiția „șnur". Actorii, explicabil de altfel, jucau cu o vizibilă emoție. Autorul își urmărea cu atenție replicile rostite în limba Mioriței. Am căutat să disting pe fața lui Vsevolod Ivanov, dacă e mulțumit sau nu de viziunea regizorală și de interpretarea actoricească. Nimic nu trăda chipul puțin încordat în timp ce urmărea desfășurarea piesei. In schimb, am observat altceva cu multă ușurință. Autorul cerceta neobservat fețele celor cîtorva spectatori, întîmplător aflați în sala de repetiții.

În timpul primului spectacol, Vsevolod Ivanov urmărea aproape fiecare moment de pe scenă, fiecare replică mai importantă, pe fața spectatorilor. Mulțumirea lui creștea cu cît replicile sale erau trăite și trezeau ecou în sală.

La sfîrșitul spectacolului, maestrul Ivanov, observînd nedumerirea mea, mi-a mărturisit:

„Dumneata care scrii versuri, nu-ți poți imagina ce înseamnă pentru un autor dramatic această „cronică vie", cronica teatrală scrisă pe chipurile spectatorilor. Un romancier, un nuvelist și chiar un poet nu au ocazia să urmărească din apropiere participarea sau neparticiparea lectorului la mesajul său de idei și de emoții.

Scriitorul nu este, de obicei, prezent în timpul lecturii operelor sale.

Pe cînd un dramaturg are, astfel, posibilitatea să urmărească, atent și cu ușurință, soarta fiecărui personaj, viața fiecărei replici. Comunică sau nu? Emoționează sau nu? E crezută sau nu de spectator?

Spectatorul e primul și cel mai obiectiv critic. El nu te menajează, dar nici nu-și drămuiește satisfacția. Exigența spectatorului e naturală, iar manifestarea ei e sinceră, imparțială și loială, întotdeauna.

Dacă ai să scrii vreodată teatru, nu uita acest pregnant adevăr. Învață de la spectatorul de fiecare zi. Neștiut, te așază lîngă cel din stal, din lojă și din balcon. Urmărește cum recepționează cele scrise de tine. Prin aprobarea sau neaprobarea sa tacită, poți deduce cu luciditate și obiectivitate dacă piesa a trecut rampa, sau dacă a rămas numai risipită în lumea de carton de pe scenă.

Datoria noastră e ca piesa să freamăte vie, pentru spectatorul de la primul loc din lojă pînă la ultimul loc din balcon, ca el să se recunoască în personajele ei și să-l îndemne spre mai bine, mai frumos, mai desăvîrșit. Iată tot sensul și menirea unei piese de teatru!"

Îmi amintesc de o altă discuţie cu Vsevolov Ivanov, despre limba personajelor şi despre pasiunea pe care un dramaturg trebuie s-o dăruiască, s-o arate generos în opera sa.

„O piesă nu se poate scrie la rece: adică să-ţi organizezi şi să-ţi desfăşori personajele întocmai ca şi piesele pe o tablă de şah. O astfel de construcţie dramatică nu rezistă nici celei mai imperceptibile adieri. E menită să se prăbuşească dureros. Cuvîntul pentru autorul dramatic are valoarea culorii pentru pictor şi a marmorei sau bronzului pentru sculptor. Gorki spunea adeseori: «Prin cuvînt exprimi întregul personaj, ideologia şi lumea lui spirituală». Limba este la fel de vie ca şi omul însuşi. Cît de ciudat şi neverosimil apare un erou din viaţa noastră cu un limbaj scos din naftalina unui muzeu desuet".

Sfatul lui Vsevolod Ivanov l-am simţit mult mai tîrziu pe propria-mi piele. În prima versiune a piesei *Furtuni de primăvară*, un personaj vorbea aidoma eroilor din povestirile istorice de-acum două sau trei veacuri. Am fost furat de coloritul şi plasticitatea limbii vechi, din cauză că, pe atunci, nu reuşisem să descopăr calităţile asemănătoare ale limbii vorbite de personajul zilelor noastre.

Nu a fost uşor să rezolv această deficienţă a piesei *Furtuni de primăvară*. Şi tot în acele discuţii am mai învăţat un adevăr, pe care nu l-am respectat cu stricteţe întotdeauna.

De multe ori m-am lăsat furat de „legile impuse de scenă", de „elementul şi specificul teatrului în spectacol", făcînd multe, uneori dureros de multe concesii scenei şi spectacolului în dauna dramaturgiei.

Ce-i drept, nu mi-am considerat modestele mele lucrări dramatice numai ca un „pretext pentru spectacol, pentru regizor", dar poate uneori am fost tentat să cedez foarte mult spectaculosului ca un scop în sine.

Şi nu numai eu am fost încercat de asemenea ispite străine de concepţia unui dramaturg al zilelor noastre, care scrie de pe poziţiile clasei muncitoare, ale partidului.

...N-aş putea însemna nici în cîteva sute de pagini cîte am avut de învăţat din convorbirile avute cu maestrul Ivanov, cît am avut de desprins din opera sa, din exemplul luminos al vieţii sale de scriitor-cetăţean.

De atunci au trecut zece ani, aproape zece ani.

Am îndrăgit şi eu, cu toată fiinţa mea, meşteşugul teatrului. Dar la fiecare spectacol, la fiecare nouă piesă scrisă, simt lîngă mine îndemnul şi sfaturile, venite de peste timp, de la autorul *Trenului blindat*. Şi veşnic voi avea vie imaginea sa, imaginea unui scriitor revoluţionar, a unui dramaturg socialist, imagine plină de dragoste, demnitate şi uriaşe răspunderi în faţa poporului, în faţa viitorimii.

Horea POPESCU

Nu mă număr printre acei care pot afirma că ideile Revoluţiei din Octombrie le-au influenţat propriile concepţii despre artă, căci, a influenţa înseamnă a modifica, a schimba un crez existent. Or eu, la ora cînd intram în Institutul de Teatru, nu aveam un asemenea crez estetic. Pe mine, ideile Revoluţiei din Octombrie nu m-au influenţat ci m-au *format*.

Revoluţia din Octombrie a înnoit orizonturile culturii universale, confirmînd realismul socialist ca unică metodă valabilă, creatoare de artă. Pentru mine, realismul socialist se contopeşte cu însuşi înţelesul deplin al artei, al teatrului. Care e acest înţeles? Să-l aşez pe spectator faţă în faţă cu propriile lui frămîntări şi aspirații. Să-i ofer imaginea vieții, din care el să aleagă ce e bun și să dea la o parte ce e rău. Să-l conving pe cel ce se îndoiește, să-l întăresc în credință pe cel convins. Să arăt oamenilor ce e aspirație astăzi, dar și ce poate deveni realitate mîine.

În privința aceasta, munca noastră, a celor din teatre, e oarecum usurată de acțiunea prealabilă a autorilor dramatici. Aceștia ne oferă textul cu mesajul lui. Nouă ne revine misiunea de a-l transmite întreg și de a-i face mai evidente — în acțiune — ideile și tendințele. Iată o cucerire definitivă a artei teatrale realist-socialiste: la baza spectacolului trebuie să stea textul cu valorile lui. „Formulele", căutările, soluțiile de punere în scenă nu pot fi dictate decît de text. Cînd se pleacă dinafara lui, se greșește întotdeauna: rezultatul e discutabil, imaginea transmisă de spectacol — falsă.

Dacă toate acestea le-am dobîndit în școală și prin observație personală, contactul direct cu teatrul sovietic mi-a fost de folos în practica și munca scenică. Acest contact s-a produs în două momente: turneul Mossovietului în țara noastră și Festivalul tineretului și studenților de la Moscova. *Uraganul,* care oglindește direct eroismul și dramatismul Revoluției din Octombrie, a fost un spectacol ce mi-a demonstrat cu elocvență metoda de valorificare a unui text revoluționar. Relieful ideilor, conturarea caracterelor, ritmul strîns, organizarea spațiului scenic, dar mai ales patosul, avîntul care au însuflețit spectacolul Mossovietului au fost pentru mine exemplare. După cîțiva ani am văzut *Tînăra gardă* la Teatrul „Maiakovski" din Moscova. Fără să cunosc limba rusă, am înțeles aproape fiecare cuvînt și mai cu seamă am retrăit intens fiecare episod. Mi-am dat limpede seama ce înseamnă ca *formula* de spectacol să fie determinată în mod necesar de însăși structura piesei. Ecranul fix, prin care se completa ambianța acțiunii — ecran care ar putea stingheri alte montări —, mi-a apărut ca o soluție firească și fericită, după cum velurul roșu care însoțea, „jucînd", diferitele scene mi-a revelat modul de folosire expresivă a mijloacelor ajutătoare ale scenei, în funcție de ideea politică a piesei și spectacolului. *Tînăra gardă* nu reflectă direct revoluția, dar constituie un exemplu de montare teatrală în spirit revoluționar. Mărturisesc că acest spectacol m-a convins de necesitatea de a imprima *Băii* — cu toată natura predominant satirică a textului — același patos revoluționar agitatoric, prin care se subliniază încrederea în biruința definitivă a socialismului.

Cred că regia de teatru trebuie să intre de acum înainte într-o perioadă de maturizare (subliniez: maturizare, nu îmbătrînire). Au avut loc pînă acum tatonări, încercări, căutări, multe încununate de succes. Dar în toate s-a vădit preocuparea regizorilor — mă refer în special la noi, cei tineri — mai mult pentru asimilarea elementelor de *montare.* S-au făcut progrese sigure în armonizarea mișcării cu cadrul plastic, în întrebuințarea expresivă a luminilor, în găsirea de căi adecvate pentru simplificarea decorului și pentru obținerea ritmului etc. Am credința că perioada ce va urma — păstrînd toate cuceririle amintite — va pune accentul pe *munca cu actorul.* Cel puțin, lucrul acesta mi-l propun mie însumi.

Actorul este, după text, factorul de care trebuie să se țină în primul rînd seama. Aprofundarea împreună cu actorul a caracterelor, așa cum ele se desprind din textul scris, potențarea la maximum a resurselor de interpretare, studierea atentă și punerea în valoare a gamei posibilităților de exprimare artistică ale actorului, toate acestea vor duce la o simțitoare îmbunătățire a calității spectacolelor noastre.

Numai așa vom realiza spectacole directe, accesibile și grăitoare pentru masele de spectatori, adevărate și mari spectacole populare.

N. A. Mihailov
Ministrul Culturii al U. R. S. S.

SARCINILE TEATRULUI SOVIETIC ÎN ETAPA ACTUALĂ*

Literatura și arta sovietică sînt organic legate de politica Partidului Comunist, de viața poporului și de lupta sa. Intelectualitatea sovietică, alături de întregul popor, încearcă acel sentiment de bucurie pe care ți-l dă unitatea forțelor morale și politice, sentiment trezit de pregătirile în vederea celui de-al XXI-lea Congres al Partidului Comunist.

Sentimentul de bucurie de care este cuprinsă întreaga țară, sentimentul de încredere în propriile forțe sînt datorate faptului că poporul sovietic, sub conducerea partidului comuniștilor, săvîrșește noi fapte de eroism, repurtează noi victorii. Uniunea Sovietică — luptător dîrz și neînfricat pentru pace, prieten credincios și dezinteresat al tuturor popoarelor care luptă pentru un viitor mai bun — și-a cucerit dragostea și respectul profund al sutelor de milioane de oameni.

Grandioase sînt realizările poporului nostru. Dar și mai grandioase sînt perspectivele patriei noastre. Comunismul nu mai constituie un viitor îndepărtat. Dintr-un vis, comunismul a devenit realitate. Tot mai sus se înalță soarele victoriei noastre, învăluind în lumina razelor sale întreaga lume. Fiecare zi ne apropie tot mai mult de comunism.

ARTA SOVIETICĂ — CRAINIC AL LUMII NOI

Teatrul sovietic este un rod al revoluției socialiste. Formarea și dezvoltarea teatrului nostru sînt rezultatul unei lupte perseverente și stăruitoare a partidului pentru înfăptuirea revoluției culturale în țară, pentru crearea unei culturi noi, socialiste.

Pentru prima oară în istoria artei, teatrul a fost pus în întregime în slujba oamenilor muncii.

O particularitate fundamentală a teatrului sovietic este legătura sa indisolubilă cu poporul, cu lupta pentru construirea comunismului. Aceasta își găsește expresia în repertoriul, în conținutul ideologic și artistic al teatrului nostru, a cărui esență este determinată de mărețele și nobilele țeluri ale luptei pentru victoria noului asupra vechiului.

O particularitate deosebită a teatrului sovietic este partinitatea lui, conținutul lui de idei.

Baza creației noastre artistice este metoda realismului socialist, care imprimă teatrului sovietic multinațional un caracter cu adevărat popular.

Arta teatrală sovietică se dezvoltă cu succes în toate republicile unionale și autonome surori. Noi vedem în aceasta legea principală, specifică culturii socialiste în ansamblu.

---

* Extrase din raportul prezentat la Conferința unională a oamenilor de teatru din U.R.S.S. (din „Sovetskaia Kultura", 9 oct. 1958).

Am avut deseori prilejul să călătorim prin țară, să observăm și să studiem viața teatrală din republicile-surori. Am avut prilejul să mergem și peste hotare, să cunoaștem cultura și viața teatrală de acolo. Și, pe baza unei studieri obiective, nepărtinitoare, a faptelor se poate afirma că orice republică sovietică soră se poate întrece fără teamă cu orice stat capitalist, în domeniul dezvoltării și activității teatrului.

Numai prin ignoranță și rea-voință se pot explica afirmațiile criticilor străini care, denaturînd faptele sau neînțelegînd esența lor, încearcă să acuze teatrul sovietic de uniformitate, schematism și alte păcate. Aici nu avem posibilitatea să înșiruim operele variate și originale ale artei noastre teatrale din ultimul timp, realizate cu o autentică măiestrie și talent.

Mulți își amintesc, de pildă, de spectacole ca *Orologiul Kremlinului,* reluat la M.H.A.T., *Izvorul veșnic* la Teatrul Mic, *Anul furtunos* la Teatrul de Dramă „A. S. Pușkin" din Leningrad, *Marele Kirill* la Teatrul „E. B. Vahtangov". Fiecare din aceste opere lasă o urmă adîncă în conștiința spectatorilor.

La Teatrul Mossoviet puteți vedea spectacolul cu piesa *Zări nesfirșite* de N. Virta. El este pătruns de un convingător caracter publicistic-artistic, care nu numai că nu destramă țesătura realistă a spectacolului, ci, dimpotrivă, intensifică rezonanța lui actuală.

Dînd dovadă de cutezanță creatoare, năzuind spre căutări neobosite ale noului, teatrul „V. Maiakovski", în ciuda unor eșecuri sporadice, tratează cu perseverență tema contemporaneității. Spectacolele realizate de acest colectiv dau naștere la discuții însuflețite.

Dacă ne-am adresa teatrelor din republicile-surori, am putea găsi opere dramatice valoroase din punct de vedere ideologic, impresionante din punct de vedere creator și variate prin rezolvarea artistică, ca de pildă : *Golful lui Ilici,* la Teatrul „M. Azizbekov" din Baku, *Fiica Gangelui* la Teatrul „H. Hamza" din Tașkent, *Sub același acoperiș* la Teatrul „G. M. Sundukean" din Erevan, *O fată veselă* la Teatrul „I. Franko" din Kiev, *Oedip-rege* la Teatrul „Ș. Rustaveli" din Tbilisi, *Fiul rătăcitor* la Teatrul „Kinghisepp" din Tallin, *Musa Djalil* la Teatrul din Kazan, *Cîntecul Sofiei* la Teatrul din R.A.S.S. Osetină de Nord, *Barometrul indică furtună* la Teatrul din Ulan-Ude.

Și în multe teatre regionale creația teatrală este variată.

Față de o asemenea diversitate a caracterului artistic al realizărilor, față de un asemenea belșug de variate talente actoricești, cum se poate oare vorbi despre uniformitatea artei teatrale sovietice ?

În anii Puterii Sovietice, în teatrul nostru s-au format și s-au dezvoltat numeroase cadre remarcabile de actori, regizori, scenografi și alți lucrători în domeniul artei teatrale.

Astăzi, sîntem datori să spunem un cuvînt cald la adresa tuturor celor care au făcut atît de mult pentru teatrul sovietic, care l-au creat prin talentul, entuziasmul și munca lor neobosită.

Arta Țării Sovietice, a țărilor de democrație populară, a atins culmi înalte. Ea luminează calea viitorului, însuflețește la luptă, trezește cele mai nobile și frumoase sentimente, vestind întregii lumi ziua de mîine, afirmînd acel adevăr măreț, atotbiruitor, că nu este departe timpul cînd exploatarea și violența vor dispărea în întreaga lume, cînd vor sosi mult așteptatele vremuri ale păcii și fericirii depline, pentru care luptă neobosit omenirea muncitoare, progresistă.

www.dimec.ro

Spectatorul sovietic vrea să vadă pe scenele teatrelor opere care să corespundă intereselor şi idealurilor sale, care să-i înfăţişeze, prin mijloacele artei, zilele vieţii noastre.

(...) Întrebarea firească este: unde se află puternicul suflu al contemporaneităţii?

Partidul este forţa conducătoare a poporului nostru, detaşamentul său de avangardă. Partidul este mintea, onoarea şi conştiinţa epocii noastre. Dramaturgia sovietică, arta teatrală s-au inspirat şi se inspiră din viaţa Partidului Comunist. În acest domeniu s-au repurtat multe succese de creaţie. Dar o temă atît de profundă şi plină de vigoare ca tema partidului îşi aşteaptă încă o întruchipare artistică valoroasă.

Sarcina principală a literaturii noastre, a artei teatrale este să trateze necontenit tema partidului, s-o îmbogăţească mereu cu creaţii noi artistice, pline de un nou conţinut, vibrant. Înţelegem cu toţii ce importanţă excepţională va avea aceasta pentru educaţia comunistă a poporului, îndeosebi a tinerei generaţii, pentru educarea tineretului în spiritul încrederii profunde în partid, al dorinţei de a urma totdeauna partidul şi de a desăvîrşi măreaţa operă a construirii comunismului. *Raportorul se opreşte asupra exemplelor de întruchipare a chipului lui Vladimir Ilici Lenin în teatru şi cinematograf, avertizînd împotriva atitudinii simpliste, superficiale, în rezolvarea acestei sarcini de mare răspundere.*

Arta noastră a atins un nivel atît de înalt, încît sîntem îndreptăţiţi să aşteptăm din partea oamenilor de literatură şi artă o profundă realizare a chipului lui V. I. Lenin, creatorul partidului şi statului nostru.

Dezvăluind rolul educativ al partidului în artă, scriitorii noştri trebuie să vorbească plini de inspiraţie despre muncă, temelia vieţii societăţii noastre.

Tema muncii trebuie să fie organic legată de teatrul sovietic. Aici nu este vorba să se includă în mod formal o piesă sau două cu tema muncii, pentru a se putea spune că repertoriul este judicios alcătuit, ci de a dezvălui psihologia omului — constructor al vieţii noi.

Cu un an în urmă, Uniunea Sovietică a lansat primul satelit artificial al Pămîntului, fapt care demonstrează uriaşele succese ale ştiinţei sovietice.

Este o datorie de onoare a literaturii şi artei sovietice de a prezenta în toată amploarea lor realizările ştiinţei sovietice, de a crea personaje remarcabile de muncitori din întreprinderile noastre socialiste, de reprezentanţi ai intelectualităţii ştiinţifice, de activişti de partid, care contribuie la progresul ştiinţei şi al tehnicii. Arta teatrală trebuie să creeze asemenea chipuri de eroi ai muncii şi ştiinţei, care să constituie pentru tineret exemple demne de urmat.

În repertoriul teatrelor noastre au apărut lucrări valoroase, consacrate tineretului sovietic. Printre acestea se numără, înainte de toate, piesele lui V. Rozov, foarte apreciate de spectatori. Trebuie să subliniem însă că viaţa tineretului nostru este mult mai variată decît cea oglindită în artă. Sarcina educării ideologice a tinerei generaţii prezintă o importanţă atît de mare pentru partid şi stat, încît trebuie să lucrăm necontenit la teme care contribuie la succesul acestei educaţii.

Teatrul trebuie să fie tribuna care ajută forţele păcii şi dă lovituri necruţătoare aţîţătorilor la război. Nu putem tolera ca temele vieţii internaţionale să figureze într-o măsură atît de mică în repertoriul multora dintre teatrele noastre (...)

Referindu-se la problema genurilor artei teatrale, tovarăşul Mihailov subliniază necesitatea unei munci intense a teatrelor în domeniul tuturor genurilor.

Avem nevoie şi de spectacole de tragedie, avem nevoie şi de dramă, şi de comedie, şi de satiră.

Partidul Comunist, Comitetul Central al P.C.U.S. oferă exemple strălucite de modul în care trebuie criticate lipsurile. Pentru un artist este important de pe ce poziţii să critice, prin ce prismă să privească diferitele fenomene ale vieţii. Dacă dramaturgul şi teatrul se situează pe o poziţie partinică justă, nici cea mai ascuţită critică a lipsurilor nu va stîrni nici un fel de îndoială şi se va bucura de o aprobare deplină. Dacă, însă, critica va semăna, de pildă, cu o oglindă deformantă, aşa cum s-a întîmplat, bunăoară, în filmul *Un nod strîns* sau în piesa *A existat oare Ivan Ivanovici?,* o asemenea critică va stîrni obiecţii şi nu va fi sprijinită.

Nu putem să nu fim de acord cu tovarăşii care afirmă că situaţia spectacolelor satirice, de comedie, va fi îmbunătăţită, dacă teatrele vor monta mai multe spectacole de acest gen. Experienţa dezvoltării artei cinematografice din ultimii ani confirmă justeţea acestei poziţii.

Vorbind despre aşa-numitele piese de moravuri, raportorul subliniază că succesul sau eşecul unei asemenea lucrări, consacrată temelor din viaţa cotidiană, este determinat, înainte de toate, de profunzimea cu care sînt rezolvate aceste teme (...)

Sîntem de acord ca în repertoriu să figureze şi opere din dramaturgia clasică, şi piese contemporane consacrate istoriei. Dar şi aici trebuie să păstrăm simţul măsurii. În unele teatre, regii şi prinţii, slugile lor, hanii şi baii, batîrii întruchipînd eroi pozitivi şi negativi elimină literalmente de pe scenă eroul zilelor noastre. Pe deasupra, în aceste piese, viaţa trecutului îndepărtat este idealizată, pierzîndu-se obiectivitatea istorică în aprecierea evenimentelor.

Există numeroase piese interesante în dramaturgia popoarelor din U.R.S.S. Oamenii noştri de teatru uită însă deseori de remarcabilii dramaturgi ai republicilor unionale.

Nu am epuizat nici pe departe întregul tezaur al dramaturgiei clasice străine. Odată cu crearea şi consolidarea ţărilor de democraţie populară s-au deschis noi şi vaste posibilităţi de îmbogăţire a repertoriului.

Măreaţa cultură a Chinei, Indiei, Republicii Arabe Unite, Indoneziei, Birmaniei, Ceylonului, Coreei şi a altor ţări tăinuieşte comori nepreţuite. Folosirea culturii, a creaţiei literare şi teatrale a popoarelor din ţările Asiei şi Africii va îmbogăţi considerabil paleta teatrului sovietic.

Raportorul s-a oprit pe larg asupra problemelor creaţiei actoriceşti, subliniind că actorul, ca şi oricare alt artist, îşi cucereşte dreptul de a sta de vorbă cu spectatorul, nu numai prin talentul său, prin măiestria sa artistică, ci, înainte de toate, prin bogăţia vieţii sale spirituale, prin înalta sa principialitate.

Interpretînd piesele din repertoriul sovietic, măiestria actorilor noştri s-a dezvoltat şi s-a îmbogăţit din punct de vedere ideologic. Referindu-ne la creaţia actoricească din ultimii ani, se poate spune, de pildă, că I. Ilinski, creîndu-l pe Akim din *Puterea întunericului,* a urmărit ca spectatorul să vadă şi să simtă în acest personaj cîtă bogăţie de forţe spirituale se ascunde în sufletul ţăranului simplu rus. Chipuri ca acela al bătrînei proprietărese Niskavuori, creat de V. Paşennaia în spectacolul *Cuibul de piatră,* chipul colonelului Berezkin în interpretarea lui Vasili Orlov şi cel al lui Timoşa — L. Gubanov, din spectacolul *Caleaşca de aur* pe scena M.H.A.T.-ului, sînt extrem de grăitoare pentru spectatori.

În spectacolul *Azilul de noapte*, artiştii Teatrului „A. S. Puşkin" din Leningrad au creat o galerie întreagă de minunate chipuri gorkiene. Creaţia lui A. Horava în rolul Oedip-rege, a lui G. Nersesean şi V. Vagarşean în spectacolul *Sub acelaşi acoperiş*, a actriţei N. Ujvii în spectacolul *De ce zîmbeau stelele?* sînt remarcabile realizări actoriceşti.

Viaţa cere ca în fiecare teatru să se studieze cu atenţie şi perseverenţă şi să se dezvăluie posibilităţile şi aptitudinile încă necunoscute ale artiştilor, să le fie încercate forţele în roluri noi pentru ei.

Actorii, regizorii şi alte cadre de conducere trebuie să se gîndească mai mult la ziua de mîine a teatrului, la formarea schimbului de mîine, să crească cu grijă, să sprijine şi să promoveze tineretul actoricesc, chiar în cadrul teatrului. Promovarea curajoasă a tineretului este o chezăşie a succeselor viitoare ale artei noastre teatrale.

O importantă realizare a teatrului sovietic este arta regizorală. În teatrul nostru, regizorul are nu numai rolul de a organiza spectacolul, ci şi acela de a tălmăci din punct de vedere ideologic şi artistic opera dramatică. Regia sovietică a dobîndit succese mari în realizarea unor spectacole cu un conţinut profund şi original, cu o formă vie, ceea ce demonstrează un nou avînt al artei regizorale, dezvoltarea continuă a moştenirii lui K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko.

O importantă contribuţie la dezvoltarea artei regizorale sovietice a adus-o talentatul artist A. Popov. Este cunoscut rolul său în prezentarea dramaturgiei sovietice pe scena teatrului nostru — să ne reamintim de modul cum a montat piesele lui N. Pogodin: *Prietenul meu, Poemul despre topor, După bal* şi multe alte spectacole sovietice.

Cele mai bune tradiţii ale artei regizorale a lui K. S. Stanislavski şi V. I. Nemirovici-Dancenko sînt dezvoltate cu succes la Teatrul de Artă din Moscova de către discipolii şi continuatorii lor: M. Kedrov şi V. Staniţin.

O importantă contribuţie la dezvoltarea regiei sovietice a adus-o şi N. Ohlopkov.

Spectacolele pregătite de I. Zavadski şi cele montate de R. Simonov au constituit evenimente însemnate în viaţa noastră teatrală.

Montările lui L. Vivien, îndeosebi piesa *Azilul de noapte*, spectacolul lui E. Smilghis, *Am jucat, am dansat*, spectacolele realizate de maeştri ca G. Iura şi M. Kruşelniţki sînt mărturii grăitoare ale uriaşelor posibilităţi artistice de creaţie pe baza metodei unice a realismului socialist. Trebuie să amintim şi faptul că aceşti regizori aduc o contribuţie însemnată la dezvoltarea teatrului şi ca pedagogi în institutele de teatru.

În ultimii ani s-a desăvîrşit măiestria artistică a regizorilor: G. Tovstonogov, distins cu Premiul „Lenin" pentru spectacolul *Tragedia optimistă* la Teatrul „A. S. Puşkin" din Leningrad; D. Aleksidze, care a realizat monumentalul spectacol cu *Oedip-rege* de Sofocle la Teatrul „Ş. Rustaveli"; B. Ravenskih — regizorul spectacolului *Puterea întunericului* la Teatrul Mic; V. Plucek, care a realizat în colaborare cu N. Petrov şi S. Iutkevici montarea pieselor *Ploşniţa, Baia* şi *Misterul buf* de V. Maiakovski pe scena Teatrului de Satiră din Moscova; A. Iskenderov, care a montat pe scena Teatrului „M. Azizbekov" spectacolul *Golful lui Ilici; A. Ghinsburg,* care a realizat spectacolele *Fiica Gangelui* şi *Algeria-patria mea* la Teatrul „H. Hamza"; V. Adjemean — regizorul spectacolului *Sub acelaşi acoperiş* la Teatrul „G. M. Sundukean".

S-a desăvîrşit în mare măsură nu numai arta regizorilor din generaţia veche şi mijlocie, ci şi aceea a tinerilor regizori, ca de pildă: E. Simonov, A. Şatrin, O. Efremov, A. Efros de la teatrele din Moscova; P. Peterson din Letonia; I. Petrovski din Kazan; B. Erin din Bielorusia; T. Hodjaev din Uzbekistan; G. Lordkipanidze din Gruzia.

Caracterul înnoitor al teatrului sovietic, inclusiv al regiei, constă, înainte de toate, în tendinţa spre un bogat conţinut de idei, în crearea unor chipuri scenice valoroase şi veridice. În teatrul nostru există însă şi „inovatori" care caută să reînvie un trecut care s-a perimat de mult. O asemenea încercare a făcut-o artistul E. Garin, reluînd spectacolul *Mandatul*.

În lucrările unor regizori se poate observa un simbolism atît de bombastic, încît pur şi simplu rămîi uluit cum de este cu putinţă să se ajungă la aşa ceva. De pildă, regizorul M. Gherşt, intenţionînd pesemne să demonstreze că lumea burgheză este condamnată la pieire, a hotărît să includă în spectacolul *Intervenţia* dansul unui schelet omenesc. Şi mai departe a mers regizorul Teatrului din Nijni-Taghil, K. Vedernikov, care, intenţionînd să reliefeze situaţia deznădăjduită a Caterinei în spectacolul *Furtuna*, a aşezat-o într-o cuşcă.

Dezvoltarea artei regizorale nu este posibilă fără promovarea şi formarea unor cadre de regizori tineri. Din păcate însă, trebuie să spunem că în cele mai mari teatre situaţia nu este deloc satisfăcătoare în acest domeniu.

În continuare, raportorul analizează creaţia scenografilor.

Exigenţele spectatorului sovietic faţă de artă au crescut considerabil, arată raportorul. Spectatorul nu vrea să tolereze retorismul, şablonul, personajele schematice; el vrea să vadă opere de artă cu adevărat inspirate, care să conţină importante generalizări artistice. Spectatorul aşteaptă de la teatru nu o simplă oglindire, „prin asemănare", a vieţii lui. El nu este satisfăcut de verosimilul mărunt şi cere scenei analize, descoperiri, revelaţii.

Cunoaşterea vieţii, împletită cu măiestria, cu o strălucită pregătire profesională, înflăcărată de spiritul ideilor socialiste, luminată de teoria revoluţionară a marxism-leninismului, iată ce avem nevoie pentru un nou avînt al artei teatrale.

PARTINITATEA, CARACTERUL POPULAR, REALISMUL — BAZELE DE GRANIT ALE CREAŢIEI

Partidul Comunist creează toate condiţiile pentru ca teoria artei, inclusiv ştiinţa despre teatru şi critica de teatru, să se dezvolte cu succes. Cu toate că au apărut o serie de lucrări interesante tratînd problemele dramaturgiei şi teatrului, teatrologia noastră mai rămîne în urmă faţă de exigenţele şi sarcinile ridicate de viaţă.

Deficienţa ştiinţei despre teatru constă în aceea că teatrologii se ocupă prea puţin de problemele actuale, arzătoare, ale vieţii noastre. Institutul de Istoria Artelor al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., Institutul de Teatru şi Muzică din Leningrad, catedrele de teatrologie ale institutelor se ocupă mai mult de trecutul teatrului nostru. Mulţi teatrologi preferă să evite probleme acute ale artei contemporane.

Pericolul principal pe frontul ideologic îl reprezintă revizionismul. Acest pericol se face simţit atît în sfera artei, cît şi în sfera esteticii.

În domeniul esteticii, revizionismul îşi îndreaptă tăişul împotriva tezelor fundamentale ale ştiinţei marxist-leniniste, împotriva principiului partinităţii, al caracterului popular, al conducerii artei de către partid, împotriva metodei de creaţie a realismului socialist.

Partinitatea socialistă şi caracterul popular al literaturii şi artei constituie un tot unitar, indivizibil. Noţiunile de partinitate şi caracter popular nu pot fi opuse. Trăsătura distinctivă a societăţii sovietice constă în aceea că partidul şi poporul reprezintă un tot unitar, că politica Partidului Comunist, care exprimă interesele fundamentale de viaţă ale poporului, constituie baza orînduirii sociale şi de stat sovietice. Cînd vorbim despre caracterul popular al artei, avem în vedere faptul că, în societatea noastră, arma artei poate sluji eficient poporul, numai în condiţiile participării active la lupta pentru traducerea în viaţă a politicii Partidului Comunist.

Principiul partinităţii comuniste exprimă legile reale ale dezvoltării artei şi literaturii. El s-a afirmat în urma trecerii intelectualităţii artistice pe calea slujirii poporului, pe calea unei slujiri pline de abnegaţie, pornită din inimă. Partinitatea comunistă în artă presupune participarea activă a artistului la viaţă. Partinitatea nu este compatibilă cu atitudinea pasivă şi contemplativă faţă de viaţă.

Revizionismul încearcă să atace realismul socialist ca metodă artistică, şi în acest domeniu el este nevoit să acţioneze cu mască, jucînd rolul de fals apărător al esteticii marxist-leniniste. Revizioniştii declară că ei se pronunţă, chipurile, nu împotriva esteticii marxist-leniniste, ci împotriva aşa-zisei „teorii a artei realismului socialist a lui Jdanov“, împotriva „ideilor demodate ale lui Gorki despre artă“ etc.

Adversarii noştri ideologici îşi îndreaptă atacurile împotriva metodei realismului socialist, pentru că ea este într-adevăr cea mai revoluţionară şi cea mai progresistă metodă de creaţie din timpurile noastre ; pentru că ea contribuie la crearea unor opere consacrate luptei pentru cauza comunismului ; pentru că de noţiunea realismului socialist sînt legate crearea şi apariţia celor mai bune opere ale artei şi literaturii sovietice, care dau puternice lovituri ideologiei burgheze.

Revizionismul dezlănţuie atacuri deosebit de înverşunate împotriva principiului îndrumării artei de către partid. Pentru noi este cît se poate de limpede, de ce tocmai acest principiu, care reprezintă una din temeliile vitale ale dezvoltării artei şi literaturii socialiste, provoacă mînia furibundă a revizioniştilor.

Întreaga istorie a formării şi dezvoltării literaturii şi artei sovietice, întreaga cale pe care a străbătut-o cultura socialistă demonstrează în modul cel mai convingător că forţa artei şi literaturii noastre rezidă tocmai în îndrumarea de către partid.

Numai Partidul Comunist, transformînd societatea pe baza unor principii noi, luptînd pentru instaurarea unei democraţii reale şi nu fictive, proletare şi nu burgheze, sfărîmă lanţurile dependenţei de rob a artistului faţă de capital şi îi creează posibilităţi cu adevărat largi pentru creaţie.

Renumita teză leninistă, potrivit căreia partidul nu poate sta departe de dezvoltarea creaţiei artistice, că partidul trebuie să îndrumeze sistematic acest proces, şi-a păstrat în întregime forţa şi în zilele noastre.

Una din sarcinile principale ale esteticii noastre constă în a îndruma în mod efectiv elaborarea celor mai importante probleme ale teoriei și practicii dezvoltării artei sovietice, inclusiv a artei teatrale. Trebuie să se pună cît mai repede capăt rămînerii în urmă în domeniul elaborării celor mai importante probleme ale teoriei artei.

Trebuie să dăm dovadă și pe viitor de vigilență politică și să dăm riposta cuvenită tuturor tendințelor revizioniste, tuturor încercărilor de denaturare a principiilor esteticii marxist-leniniste, să apărăm cu toată hotărîrea puritatea ideologică a artei socialiste sovietice.

N. A. Mihailov se oprește asupra discuțiilor care se duc deseori în jurul moștenirii artistice a lui K. S. Stanislavski și V. I. Nemirovici-Dancenko.

Sistemul Stanislavski nu trebuie considerat doar ca un sistem personal al lui Stanislavski. Acest sistem s-a cristalizat în urma generalizării bogatei experiențe a artei noastre teatrale.

Sarcina oamenilor de teatru sovietici este să dezvolte în mod creator măreața moștenire teatrală, fără să lunece în dogmatism, și s-o îmbogățească cu noi descoperiri, cu noi căutări cutezătoare, cu noi realizări teatrale.

Referindu-se la starea și sarcinile criticii de teatru, raportorul arată că cititorii și oamenii de teatru nu sînt satisfăcuți de nivelul teoretic al multor articole publicate în presă. Din lucrările științifice în problemele teatrului sovietic lipsește deseori analiza concretă a unor opere de artă teatrală, iar articolele și recenziile critice, consacrate lucrărilor de teatru, sînt lipsite de o poziție științifică în aprecierea lucrărilor, sînt lipsite de generalizări teoretice profunde.

PROBLEME ARZĂTOARE ALE VIEȚII TEATRALE

În raport sînt amănunțit analizate problemele organizatorice ale teatrului. îndeosebi problema alcătuirii colectivelor teatrale.

(...) Întregirea colectivelor este un proces firesc, fără de care arta nu se poate dezvolta fructuos. Nu trebuie să ne temem de această completare, de această înnoire.

Sîntem ferm convinși că aceste probleme complexe și dificile pot fi just rezolvate dacă ne orientăm după părerea spectatorilor, a organizațiilor de partid, comsomol și sindicale, dacă ținem seama de părerea consiliului artistic.

Memoriul tov. N. S. Hrușciov către Prezidiul C.C. al P.C.U.S., consacrat problemelor școlii medii și superioare, dat recent publicității, privește viața fiecărei familii sovietice și ridică importante probleme în legătură cu instruirea și educarea tinerei generații. Importanța acestui memoriu depășește cu mult cadrul problemelor legate numai de învățămînt. În fond, acesta este un document care se ocupă de formarea unui nou schimb, de pregătirea unor noi generații de constructori ai societății comuniste.

Problemele ridicate în memoriul tov. N. S. Hrușciov sînt strîns legate de sistemul pregătirii tinerilor creatori, inclusiv de sistemul învățămîntului teatral.

Este îndeobște cunoscută slaba legătură a școlilor de teatru cu teatrele. Nu mai poate fi tolerată practica în condițiile căreia, în școlile de teatru, cea mai mare parte din timp este rezervată studierii disciplinelor teoretice, iar practicii în producție i se rezervă un timp infim.

La ce se rezumă numeroasele propuneri ale lucrătorilor din teatru în domeniul pregătirii cadrelor actoricești ? La menținerea duratei de patru ani a învățămîntului ; la aceea ca practica în producție să înceapă în facultățile de actorie din cel de-al doilea an de studii ; ca această practică să fie dusă în forme variate ; și ca ultimul an de învățămînt să poată fi consacrat aproape în întregime numai practicii.

Pentru lărgirea continuă a învățămîntului teatral au fost deschise în R.S.F.S.R. 13 noi studiouri pe lîngă cele mai mari teatre regionale. Se intenționează să se deschidă în cursul anului viitor încă 5 studiouri. După cum se știe, la Moscova stagiunea actuală s-a inaugurat prin deschiderea unui teatru special pentru învățămînt.

Printre alte măsuri care au drept scop îmbunătățirea conducerii teatrului, Ministerul Culturii a reorganizat activitatea consiliilor artistice. Tovarășii știu că principiul numirii membrilor consiliului este înlocuit în prezent prin principiul eligibilității. S-a introdus prezentarea obligatorie a raportului de activitate al consiliului artistic în fața colectivului ; s-au lărgit drepturile consiliului.

Ministerul a hotărît reorganizarea activității consiliilor artistice pentru că ele trebuie să joace un rol important în teatru, trebuie să fie exponentul părerii colectivului în problemele artistice.

Ar fi util ca această conferință să sprijine activ munca consiliilor artistice și să se pronunțe pentru dreptul de a li se acorda un loc și mai important în viața teatrală.

Teatrele raionale și cele mobile, care desfășoară o activitate cu adevărat uriașă, merită să fie sprijinite prin toate mijloacele. Pentru a veni în ajutorul teatrelor raionale, le-au fost repartizate recent 70 de mașini auto, special utilate.

Inițiativa Ministerului Culturii al R.S.F.S.R., care intenționează să creeze într-un viitor apropiat pînă la 40 de colective noi, cu personal restrîns, pentru a activa în raioane, este foarte binevenită.

Trebuie să ne preocupăm de teatrele pentru copii. Cu ajutorul C.C. al P.C.U.S., teatrele pentru copii au primit sprijinul cunoscut. Trebuie însă să recunoaștem cu toată sinceritatea că uneori, în unele orașe, lucrătorii din domeniul teatrului găsesc timp pentru teatrele pentru adulți, dar nu găsesc timp și nu acordă atenție teatrelor pentru copii. Asemenea plîngeri le-am auzit nu o dată și ele sînt, pesemne, îndreptățite.

Mai există o latură importantă a vieții teatrale, care are o mare însemnătate principială și care este caracteristică culturii sovietice. Mă refer la teatrele de artiști amatori.

Ideea creării unor teatre orășenești permanente de artiști amatori, în care să joace în timpul liber muncitori, ingineri, funcționari, elevi, este interesantă. Asemenea teatre activează cu succes în unele locuri.

Trebuie sprijinită hotărîrea Ministerului Culturii al R.S.F.S.R., care intenționează să creeze, bazîndu-se pe posibilități și condiții concrete, pînă la 100 de teatre de artiști amatori în acele orașe unde nu există încă colective teatrale de profesioniști.

În curînd, va avea loc un eveniment nou și interesant în viața culturală a țării noastre. Comitetul Central al partidului și guvernul sovietic au hotărît să deschidă, într-una din cele mai frumoase clădiri ale Kremlinului, Teatrul „Kremlin".

Mulţumind partidului şi guvernului pentru crearea Teatrului „Kremlin", trebuie să ne exprimăm speranţa şi convingerea că colectivele noastre teatrale se vor strădui să muncească în aşa fel încît spectatorul să vadă la Teatrul „Kremlin" noi şi adevărate nestemate ale artei teatrale sovietice.

GRIJA PARTIDULUI ÎNARIPEAZĂ

Izvorul resurselor inepuizabile, al profundei principialităţi şi al unei autentice valori artistice a artei sovietice în general, a artei teatrale în special, rezidă în nemuritoarele idei ale marxism-leninismului, în îndrumarea de către Partidul Comunist al Uniunii Sovietice, de către Comitetul său Central leninist.

Cel de-al XX-lea Congres al partidului a trasat linia principală a dezvoltării artei şi literaturii în etapa contemporană. Congresul a arătat că oamenii de artă şi literatură din ţara noastră trebuie să lupte ca operele scriitorilor şi artiştilor sovietici să ocupe primul loc în lume, nu numai prin bogăţia conţinutului, ci şi prin măiestria şi forţa lor artistică.

Creatorii noştri păstrează vii în memorie convorbirile membrilor Prezidiului C.C. cu oamenii de artă şi literatură, cuvîntările tov. N. S. Hruşciov, prim-secretar al C.C. al P.C.U.S., sintetizate în remarcabilul document de partid, cunoscutul său articol „Pentru o strînsă legătură a literaturii şi artei cu viaţa poporului". Referindu-se la o serie de probleme importante şi analizînd cele mai însemnate fenomene ale literaturii şi artei, trasînd căile principale ale dezvoltării lor, această cuvîntare a adus o fundamentală contribuţie la teoria marxist-leninistă a artei.

O mare importanţă pentru viaţa artei o prezintă hotărîrea C.C. al P.C.U.S. : „Despre îndreptarea greşelilor în aprecierea operelor *Marea prietenie, Bogdan Hmelniţki* şi *Din toată inima*". Acest document de partid, bazat pe analiza unei probleme concrete, atinge în acelaşi timp probleme mult mai vaste. El a fost primit cu căldură nu numai de compozitori, ci şi de toţi ceilalţi creatori.

Ar fi o gravă greşeală să uităm că hotărîrile partidului în problemele ideologice, adoptate în anii 1946—1948, au jucat un rol important în apărarea şi afirmarea artei realismului socialist.

În documentele sale, C.C. al P.C.U.S. a amintit şi aminteşte despre necesitatea de a educa oamenii sovietici, îndeosebi tineretul nostru, în spiritul optimismului, al încrederii în propriile forţe, al credinţei în victoria finală a comunismului.

Este necesar să atragem atenţia conferinţei asupra încă unui document al C.C. al P.C.U.S., care ridică cu toată hotărîrea problema luptei împotriva banalităţii, diletantismului şi a lipsei de gust în artă. Mă refer la indicaţiile C.C. al P.C.U.S. în legătură cu deficienţele şi greşelile noastre în ceea ce priveşte înregistrarea discurilor (...)

Astăzi, în ajunul celui de-al XXI-lea Congres al Partidului Comunist al ţării noastre, am dori să raportăm Comitetului Central leninist al partidului că oamenii de teatru sovietici, care formează unul din detaşamentele glorioasei armate a activiştilor pe tărîmul artei şi culturii din patria noastră, vor fi totdeauna alături de partid, vor sluji totdeauna cinstit şi cu abnegaţie cauza partidului şi a poporului, vor lupta ca arta ţării socialismului să fie prima în lume, prin meritele sale ideologice şi artistice, ca această artă să fie o puternică chemare la muncă şi eroism, care să insufle optimism şi încredere, să contribuie la triumful măreţei şi invincibilei învăţături a marxism-leninismului în întreaga lume !

V. Pimenov

Redactor-şef adjunct al revistei „Teatr"

ÎMPREUNĂ CU POPORUL, ÎN SLUJBA POPORULUI *

PE MARGINEA CONSFĂTUIRII UNIONALE A OAMENILOR DE TEATRU DIN U. R. S. S.

Moscova a găzduit între 7 şi 11 octombrie a.c. un eveniment de o profundă semnificaţie în viaţa teatrală din Uniunea Sovietică: Consfătuirea unională a oamenilor de teatru. Pentru prima dată, după mulţi ani, s-au întîlnit la aceeaşi tribună, într-un cadru lărgit, creatorii din teatre, dramaturgii şi criticii dramatici din toate republicile sovietice unionale şi autonome.

Faptul că lucrările Consfătuirii au avut loc în pragul celei de a 41-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi în perioada avîntului general de muncă şi victorii care precede cel de al XXI-lea Congres al P.C.U.S., a însemnat un puternic stimulent călăuzitor al dezbaterilor. Este deci firesc faptul că lucrările Consfătuirii au avut caracterul unei ample discuţii creatoare, purtată într-un spirit ascuţit şi critic, cu privire la rolul şi destinaţia teatrului în munca constructivă a oamenilor sovietici.

Avîntului gigantic al vieţii trebuie să-i corespundă avîntul artei. Iar evenimentele epocii şi zilelor noastre sînt cu adevărat grandioase. Curînd, la cel de al XXI-lea Congres al partidului, se va dezbate planul de construire a comunismului pentru următorii şapte ani. Uriaşele realizări ale muncii paşnice, care vor fi raportate la Congres, vorbesc despre perspectivele luminoase ale viitorului comunist în patria noastră. În jurul pămîntului se învîrtesc sateliţii lansaţi de savanţii sovietici. Comsomoliştii din Ucraina au construit multe mine noi. Pe pămînturile de curînd desţelenite ale Siberiei şi Kazahstanului s-au cules recolte îmbelşugate. Iată doar cîteva fapte, care demonstrează că teatrul şi arta noastră în general nu pot rămîne în urma evenimentelor. Teatrul este o „oglindă a vremii", avînd o mare forţă mobilizatoare, şi de aceea locul său în viaţa poporului sovietic este în primele rînduri ale luptei pentru comunism.

Paticipanţii la Consfătuire au înţeles răspunderea ce le revine, aceea de a trasa, în calitate de reprezentanţi ai masei oamenilor de teatru, problemele esenţiale şi sarcinile artei teatrale sovietice, pentru viitorul cel mai apropiat. Cîteva cifre indică spiritul activ şi caracterul însufleţit al dezbaterilor: 170 de delegaţi — din totalul celor 600 — s-au înscris la discuţii. La tribuna Consfătuirii şi-au spus cuvîntul 111 persoane. Participanţii au audiat două rapoarte larg-cuprinzătoare. Primul, intitulat „Sarcinile teatrului sovietic în etapa actuală", a fost susţinut de tovarăşul N. Mihailov, ministrul Culturii. Cel de al doilea, „Sarcinile dramaturgiei sovietice contemporane", a avut ca raportor pe unul dintre promotorii dramaturgiei sovietice, scriitorul B. A. Lavreniev. În treacăt fie spus, binecunoscuta sa piesă *Ruptura,* una dintre primele drame revoluţionare, s-a bucurat şi se bucură de o interpretare strălucită pe scenele sovietice. La Leningrad, rolul lui Godun a prilejuit o mare creaţie renumitului Monahov; de asemenea, la Teatrul

---

* Articol scris special pentru revista „Teatrul".

„Vahtangov“ din Moscova, Boris Sciukin a interpretat cu mare talent rolul lui Bersenev.

Consfătuirea a fost deschisă de către venerabila A. A. Iablocikina, decana de vîrstă a actorilor, care a trezit încă o dată admiraţie prin vocea ei sonoră şi prin cuvîntul său inspirat.

Delegaţii şi nenumăraţii oaspeţi au urmărit cu foarte multă atenţie lectura celor două rapoarte. Problemele ridicate şi tratate de raportori au trezit un larg ecou şi s-au bucurat de asentimentul tuturor participanţilor la Consfătuire.

Răspunsul la întrebarea „ce înseamnă actualitatea ?“ pare precis şi limpede, fără a mai cere explicaţii. Locul principal în repertoriul unui teatru trebuie să-l ocupe piesele care vorbesc despre actualitatea noastră, despre ceea ce îl preocupă astăzi pe spectator, piese care vorbesc despre evenimentele ce se petrec în însăşi fiinţa poporului, despre problemele cele mai noi, despre realizările şi aspiraţiile oamenilor muncii. Totuşi, pe parcursul discuţiilor ne-am văzut nevoiţi să precizăm noţiunea de „actualitate“ şi relaţiile care decurg de aici. În cuvîntul lor la Consfătuire, ca şi în presă, unii critici şi scriitori au vorbit despre necesitatea unei aşa-zise „distanţe a timpului“, a unei perioade care să-l distanţeze pe scriitor de evenimente. Ei au încercat să demonstreze că pentru a reflecta cu măiestrie în artă evenimentele din viaţa poporului, scriitorului trebuie să i se acorde o perioadă de aşteptare şi de gîndire. Participanţii la Consfătuire au criticat cu asprime această „teorie“, făcînd apel la procesul viu de dezvoltare al literaturii sovietice. Pe drept cuvînt, ei au amintit cum s-au născut, în toiul luptelor şi evenimentelor, opere măreţe ca *Cimentul* de Gladkov, *Virineia* de Seifulina, *Timpul merge înainte* de Kataev, *În stepele Ucrainei* de Korneiciuk, *Într-un oraş* de Sofronov, sau *Oamenii ruşi* de Simonov. Teoria unei „distanţe a timpului“ nu s-a bucurat de popularitate, dovedindu-se falsă prin substanţa ei.

La Consfătuire au fost relevate noile probleme ce stau în faţa dramaturgilor. Pentru a crea spectacole pe măsura zilelor noastre, trebuie să avem piese în care suflul marilor evenimente ale prezentului să răzbată puternic, cu eroi contemporani viguroşi, purtători ai celor mai înaintate idei. Pe merit, au fost lăudate spectacolele *Zări nesfîrşite* de N. Virta la Teatrul Mossoviet, *În căutarea bucuriei* de V. Rozov la Teatrul Central de Copii, *Curcubeul* de Zarudnoi la Teatrul „I. Franko“ din Kiev, *Tovarăşii romantici* de Sobol la Teatrul Comsomolului Leninist. Dar spectacole şi piese de acest fel trebuie să avem într-un număr mult mai mare.

Dramaturgii au oferit teatrelor opere remarcabile, care vorbesc despre evenimentele din epoca primelor zile ale lui Octombrie, despre viaţa muncitorilor şi ţăranilor pînă la Revoluţie, despre Războiul pentru Apărarea Patriei. Dar cu piese despre ziua de astăzi, deşi s-ar părea că scriu mult, autorii dramatici apar mai greu pe afişele teatrelor. Boris Lavreniev a criticat acele piese mărunte, care nu se ridică deasupra unei simple ilustrări a unor fapte particulare, care nu ies din cadrul unor interese mărunte, ca de pildă *Fereastra deschisă* de Braginski, *Un costum nou* de Lvovski, *Drumul prin Sokolniki* de Razdolskaia. În această ultimă piesă, cu un caracter problematic al ideilor şi realizării artistice, eroul — un tînăr — duce un soi de existenţă „picarescă“. Neizbutind să intre la facultate, el se angajează „fată în casă“ la o familie. Veţi recunoaşte uşor că această situaţie este cel puţin neobişnuită pentru un tînăr sovietic.

În raportul său, B. Lavreniev a apreciat unele piese noi, fără a neglija aspectele lor slabe. Printre acestea se numără *De ce zîmbeau stelele* de Korneiciuk, *Pensionarul* de Safronov şi *A treia patetică* de Pogodin.

Participanţii la Consfătuire au criticat Uniunea Scriitorilor pentru rezultatele nesatisfăcătoare ale activităţii sale de îndrumare şi mobilizare în domeniul dramaturgiei. În acest sens, unele propuneri au fost cu adevărat constructive. S-a insistat asupra realizării unor strînse legături între dramaturg şi teatru, prin intermediul Uniunii, şi s-a relevat necesitatea de a fi creată o comisie unională pentru dramaturgie, în sarcina căreia să stea, printre altele, munca cu autorii dramatici ai feluritelor naţionalităţi conlocuitoare.

Delegații la Consfătuire au vorbit despre importanța montării unor spectacole cu teme istorice și ale luptei eroice a poporului, dusă în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, cu condiția ca aceste spectacole să nu constituie numai o ilustrare a evenimentelor, ci să dezvăluie veridic viața spirituală și fondul uman al eroilor. Ca un exemplu pozitiv în această privință a fost citată piesa *Invazia* de Leonov.

Au fost aspru criticate teatrele care, în goană după un succes ieftin, au montat piese slabe, sărace din punct de vedere ideologic, între care unele traduceri. Tovarășii N. Mihailov, M. Țareov și alții au criticat Teatrul „Pușkin" și pe directorul său I. Tumanov, pentru faptul că repertoriul acestui teatru nu recomandă lucrări de actualitate, dar în schimb „pompează" piese detectiv-bulevardiere, ca : *Un apel telefonic, Femeia invizibilă, Importanța de a fi serios, Copacii mor în picioare* etc.

Cunoscutul regizor N. Ohlopkov a vorbit despre necesitatea montării unor piese de mare suflu, în care prezența poporului se face puternic simțită. Dintre acestea, Ohlopkov s-a referit la *Faust* și *Boris Godunov*, precum și la unele forme ale spectacolelor actuale de mase. S-a vorbit mult și despre rolul pieselor clasice în repertoriul teatrelor sovietice, despre marea importanță a clasicismului în educarea spectatorului. În legătură însă cu aceste opere, s-a subliniat că la montarea lor nu trebuie să se procedeze nechibzuit și uneori chiar vulgar, prezentînd drept „inovații" unele denaturări și inadvertențe.

S-a citat drept exemplu — și nu fără a provoca uimirea și rîsul general — o interpretare hazardată ce s-a dat unei piese clasice, la Teatrul din Nijni-Taghil. Pentru a înfățișa soarta fără ieșire a Caterinei din *Furtuna* lui Ostrovski, regizorul Vedernikov a pus-o pe interpretă, nici mai mult, nici mai puțin, într-o cușcă. S-a remarcat cu acest prilej că, în practica unor anumiți regizori, se manifestă o recidivă a formalismului, o predilecție pentru decoruri a căror funcție este nejustificată, căutări infructuoase și gustul pentru montări „cu cheie". Aceste tendințe, acolo unde apar, „atacă" și sala de spectacole propriu-zisă, încercîndu-se inutil folosirea ei pur formală în spectacole. Așa s-a întîmplat la Teatrul din orașul Gorki, unde regizorul piesei *Intervenția*, Gherșt, a plasat scena în mijlocul sălii de spectacole, forțînd spectatorii să privească extrem de incomod de jos în sus.

Consfătuirea a scos la iveală fenomenul de creștere și perfecționare a măiestriei regizorale și actoricești. Alături de maeștrii generației vîrstnice, de regizori ca : M. Kedrov, A. Popov, G. Iura, N. Ohlopkov, E. Smilghis, S. Smirnov, N. Akimov, au crescut și s-au afirmat G. Tovstonogov, B. Ravenskih, V. Plucek, V. Ogloblin, V. Tiagnov, N. Pokrovski, D. Aleksidze, V. Adjemean. Din rîndurile celor mai tineri s-au făcut cunoscuți regizori talentați ca : E. Simonov, B. Erin, A. Șatrin, A. Efros, O. Efremov, P. Peterson etc. Fără îndoială, au devenit la fel de bogate succesele actorilor noștri. La Moscova, talentul luminos al lui Ilinski a dat viață unui Akim de neuitat, în *Puterea întunericului* (la Teatrul Mic), iar I. Borisova a creat o emoționantă Nastasia Filipovna în spectacolul *Idiotul* (la Teatrul „Vahtangov"). Exemplele (cele mai multe fiind recente) se pot înmulți. La Leningrad a repurtat un mare succes actorul Smoktunovski, interpretul contelui Mîșkin din *Idiotul ;* la Tbilisi, Horava a apărut în *Oedip rege ;* la Riga, actorul Liepini, în Mortimer din *Maria Stuart ;* la Iaroslavsk, actrița Nikolskaia, în Nina Zarecinaia din *Pescărușul ;* la Kiev, actrița Ujvii, în Vasilisa din piesa *De ce zîmbeau stelele.* Niciodată în istoria teatrului nostru nu au existat atîția actori talentați ca acum. Condițiile create de statul sovietic pentru dezvoltarea artei teatrale și a personalităților creatoare au pus la îndemîna actorilor posibilități ample de manifestare a talentului lor. Aceasta se reflectă și în grija cu care este înconjurată tînăra generație, speranța și viitorul teatrului sovietic.

Un loc de seamă la Consfătuire l-au ocupat problemele vieții interne a teatrelor. Delegații au vorbit îndeosebi despre importanța unei juste componențe a colectivului. Pe parcursul anilor, în unele orașe, colectivele teatrale nu și-au împrospătat suficient rîndurile. Artiștii îmbătrînesc și se întîlnesc cazuri în care, într-un colectiv, sînt șapte actrițe pentru rolul Hleostova și nici una pentru rolul

Sofia din piesa *Prea multă minte strică* de Griboiedov. Tinerețea creatoare a colectivului și permanenta sa înnoire vor putea fi realizate, în urma propunerilor făcute la Consfătuire, și prin organizarea unor concursuri pentru ocuparea posturilor vacante de actori. Au fost totodată condamnate turneele prea lungi, întreprinse de anumiți actori, și s-a făcut apel la o mai judicioasă repartizare a forțelor artistice. Preocupările delegaților s-au îndreptat, de asemenea, către soluțiile unei mai bune pregătiri a tinerilor actori în institutele de teatru.

La Consfătuire, un rol de seamă a fost atribuit discuțiilor privitoare la teorie și critică. Oamenii noștri de artă au avut multe realizări în domeniul teoriei. O mare contribuție în domeniul esteticii teatrale l-a constituit editarea a cinci volume din *Operele* lui K. S. Stanislavski, care oferă actorilor și regizorilor un uriaș material pentru activitatea lor. Au apărut volume scrise de N. Popov, N. Petrov și A. Dikii, în care expun experiența lor în munca de creație. În revista „Teatr“ sînt publicate memoriile lui Igor Ilinski. Dar cărți despre estetica marxistă sînt încă puține. Institutul de Istoria Artelor al Academiei de Științe nu a editat nici pînă acum studiile privitoare la istoria teatrului sovietic. Nu există încă o carte dedicată teoriei dramei, atît de necesară tinerilor dramaturgi.

S-a cerut în mod deosebit ca critica noastră teatrală, prin cronicile ce apar în ziare și reviste, să fie mai combativă și mai operativă, renunțîndu-se la superficialitate. Critica trebuie să-l ajute pe spectator și pe actor să înțeleagă arta și să pătrundă mai adînc în fondul ideologic al operei. Cronica ce se mărginește la o simplă relatare nu contribuie cu nimic la educarea spectatorului, și cu atît mai puțin este ea de ajutor actorului, regizorului și pictorului-scenograf.

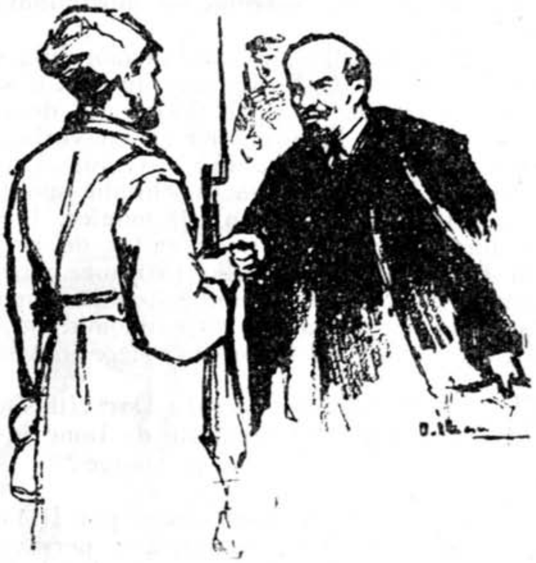
Conferința s-a caracterizat printr-o perfectă unanimitate de păreri în ceea ce privește problemele majore ale creației. Dezideratul de a crea pentru popor, a fi mai aproape de spectator și a consolida legătura cu poporul a fost reînnoit și reafirmat în dezbateri. Din această cauză, cînd dramaturgul Arbuzov — care a vorbit despre problemele stringente ale dramaturgiei — a strecurat, în discursul său plin de temperament, expresii de prisos la adresa romanului lui Kocetov, *Frații Erșov,* rostite fără o analiză obiectivă a operei, oratorul a întîmpinat observațiile și criticile participanților la Consfătuire.

B. Lavreniev a exprimat limpede ideea că drumul creator al dramaturgilor sovietici este indisolubil legat de avîntul construcției comuniste, fiindcă niciodată nu a fost posibil ca dramaturgul să se izoleze de luptă și de adevărul vieții. Menirea scriitorului este de a cunoaște și de a asculta năzuințele și gîndurile poporului, pentru a le transpune, apoi, în opere de valoare. A crea împreună cu poporul și pentru popor este principala îndatorire a artistului.

Teza enunțată de Lavreniev, cum că o temă măruntă nu e măruntă prin sine însăși, ci numai atunci cînd este tratată într-un stil mărunt de către unii scriitori, a dat naștere la o aprinsă polemică. Unii dintre vorbitori au căutat să dovedească existența temelor importante, delimitate de cele neimportante, arătînd că sînt încă prea puține spectacole care să slujească temele cu adevărat majore. Despre acest lucru a vorbit în mod special locțiitorul ministrului Culturii al R.S.F.S.R., Kondakov.

Cu multă atenție au ascultat delegații la Consfătuire cuvîntul tovarășei E. Furțeva, membru în Prezidiul C.C. al P.C.U.S. Ea i-a chemat pe oamenii de teatru la crearea unor noi spectacole, care să reflecte viața eroicului popor sovietic, și a adresat Consfătuirii un cald salut din partea Comitetului Central al partidului. În acest salut a fost exprimată grija părintească pe care o poartă partidul și statul nostru artei sovietice și intelectualității creatoare.

În răspunsul lor adresat Comitetului Central, participanții la Consfătuire au asigurat partidul că, în cinstea celui de al XXI-lea Congres al P.C.U.S., oamenii de teatru vor obține noi victorii, punînd talentul și aptitudinile lor în slujba patriei și poporului, constructor al comunismului.



Horia Deleanu

CITIND O NOUĂ PIESĂ DESPRE LENIN

S-a pus, de multe ori, în dezbaterile criticii literare, problema temelor majore ale scrisului contemporan. Pornind de la datele dramaturgiei cehoviene, unii n-au contenit să facă apologia faptului mărunt, a banalității cotidiene, ridicate la rangul de dominantă exclusivă a piesei de teatru. Fiindcă marele Cehov își găsea deplina justificare, în vremea sa, să zugrăvească cu asemenea mijloace desperarea nobilimii care îngîna cîntecul lebedei, tristețea fără orizont a vieții mic-burgheze, condamnate să se risipească în imperiul nimicniciei, al meschinăriei. Dar, aproape în același timp, pe cînd veacul nostru își făcea debutul, ctitorul realismului socialist, Maxim Gorki, descoperea în scenă odată cu Nil din *Micii burghezi* pe autenticul protagonist al istoriei — muncitorul revoluționar — și sugera în mod concret abordarea temei eroice, angajarea în acțiunea dramatică a marilor elanuri, a faptelor și oamenilor de structură cu desăvîrșire nouă.

De aici descinde o admirabilă tradiție a dramaturgiei sovietice, care a situat în centrul sferei ei de interese cea mai însemnată, cea mai autentică temă a contemporaneității: revoluția și omul comunist în stare s-o înfăptuiască. Pe acest fond de preocupări a apărut în teatru, printr-o asociație mai mult decît firească, chipul lui Lenin, indisolubil legat de pregătirea, realizarea și viitorul revoluției.

***

Lenin începe să figureze în distribuția operelor dramatice de prin 1937, vreme care consemna împlinirea a două decenii de la neuitatul Octombrie. Conducătorul revoluției își afirma însă pe acest tărîm prezența determinantă, chiar dacă nu pe cale directă, cu mult înainte, de pe la începuturile dramei eroice sovietice.

Așa, de pildă, rămîne memorabilă celebra scenă de la clopotniță din *Trenul blindat 14—69* de Vsevolod Ivanov. Un soldat american din armata de intervenție e luat prizonier de niște țărani din detașamentul lui Verșinin. Partizanii siberieni încearcă să se înțeleagă cu el, cu vorba, prin semne, dar nu izbutesc. La un moment dat, cineva pronunță cuvîntul „Lenin" ; expresia muncitorului american îmbrăcat în haină militară se schimbă spontan, pe fața sa încolțește zîmbetul, lumina. Cuvîntul acesta cu facultăți magice, încununat de aureolă revoluționară, creează un limbaj comun al partizanilor de pe meleagurile siberiene, al chinezului erou Sin Bin-u, al proaspătului prizonier american, unindu-i pe toți într-un mănunchi trainic. Sau, cît e de impresionant momentul din celebra *Tragedie optimistă* de Vsevolod Vișnevski, în care îndoielii de o clipă a unui personaj îi pune capăt o afirmație plină de fermă încredere în viitorul chezășuit de prezența lui Lenin :

„*Marinarul ciupit de vărsat :* Dar cîți sîntem — unul, doi și atîta tot.
Vainonen : Cîți ? O jumătate de lume înainte, întreaga lume în spate și tovarășul Lenin la mijloc. Nu-ți ajunge ?"

Exemplele de acest ordin pot fi înmulțite. Ele demonstrează, pe o întindere mai mare, pregătirea minuțioasă, perseverentă, a apariției fizice, în scenă, a conducătorului revoluției. Înscrierea lui Lenin în distribuția pieselor de teatru nu a fost deloc simplă, în măsura în care ea nu a însemnat un act formal, ci o mărturie de mare răspundere a maturității artistice dovedite de scriitori. De la începuturile dramei eroice sovietice și pînă în vremea la care ne referim, au trecut mai bine de zece ani, care au înlesnit prin reușite de diverse dimensiuni saltul calitativ al scrisului dramatic.

Prin 1934, la primul congres unional al scriitorilor sovietici, Vsevolod Vișnevski făcea o însemnată mențiune :

„Vreau să întreb pe fiecare și bineînțeles să-mi pun și mie aceeași întrebare : ce am știut să-i dăm acestei lumi minunate care are atîta încredere în noi ?... Am știut să dăm luptători, partizani, marinari, soldați, comandanți de pluton, comandanți de regiment. Am făcut un efort, și cei mai buni, cei mai înzestrați dintre noi, am dat și chipul conducătorului de partizani... și ne-am oprit.

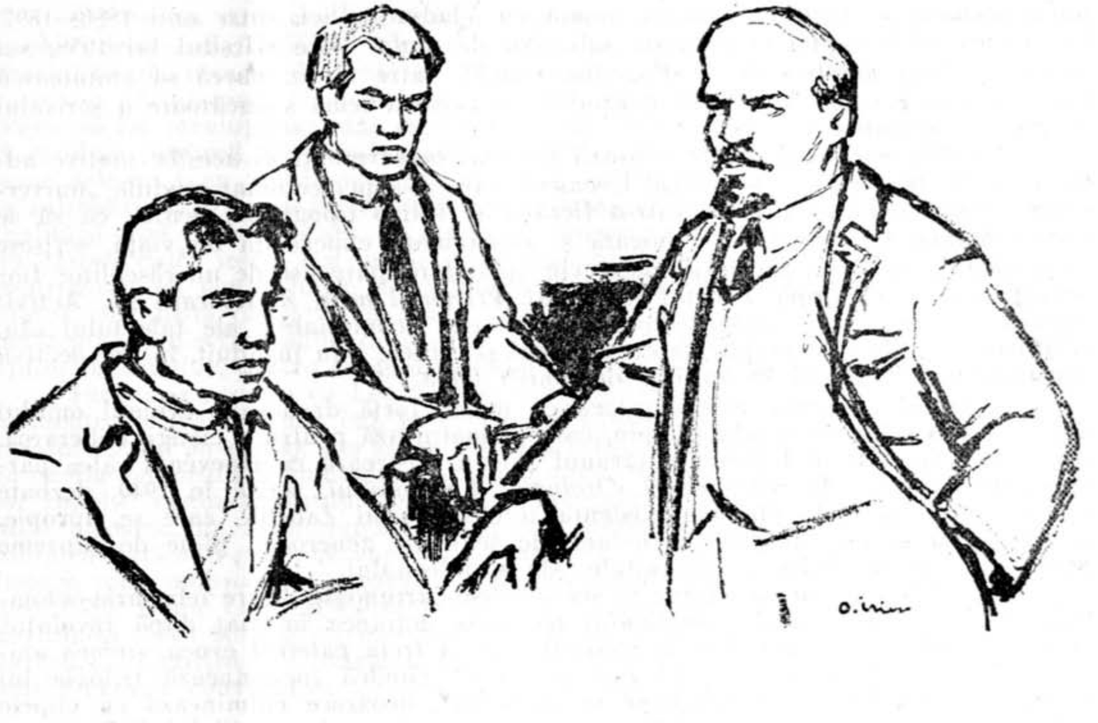
Și întregul sens autentic și adînc al procesului conducerii militare și de partid, al mecanicii strategice, al luptei de ani de zile, tot sensul, practica, amănuntele muncii de ani și ani a partidului nostru, au rămas în afara literaturii. Literatura a dat mase eroice, puternice, a arătat cîteva minunate pilde operative, tactice și... s-a oprit ; ea nu a mers mai departe... Noi nu avem în literatura noastră un comandant de corp, un comandant de armată, nu sînt în ea conducătorii noștri militari de partid. Nu există în ea figura lui Lenin, care, nefiind în armată nici măcar o zi, a învățat singur totul și a parcurs toată instrucția militară... Măreața tactică și strategie, priceperea lui trebuie aduse în literatură...

Noi sîntem datori să rezolvăm în literatură problema chipului conducătorului bolșevic, proletar, sîntem datori să ne ridicăm mai sus de nivelul „regimentar", „divizionar". Rezolvarea acestei probleme este absolut necesară. Ea nu are numai țeluri istorice, ducîndu-ne în același timp în domeniul celor mai înalte categorii intelectuale, etice, morale și militare."

Toate aceste investigații nobile, dar dificile, în sferele celor mai înalte categorii intelectuale, etice, nu au putut fi efectuate, după cum e lesne de înțeles, fără serioase eforturi, deoarece practica literaturii dramatice universale nu indica nici o experiență substanțială pe tărîmul zugrăvirii inspirate a titanilor revoluției socialiste.

Dificultățile au fost însă rînd pe rînd înfrînte și s-a ajuns la realizarea artistică a operei dramatice, care a fost numită de unii critici de teatru piesă istorică de partid. Păstrînd sau nu o asemenea nomenclatură, trebuie să remarcăm în orice caz o seamă de trăsături distinctive ale acestei categorii de lucrări dramatice, bogat reprezentate în literatura sovietică.

Abordarea chipului lui Lenin, angajat în tumultul grandios al evenimentelor revoluționare, solicită din partea scriitorului o multilaterală, profundă, minuțioasă cunoaștere a istoriei. Această temeinică documentare, care se cere înaripată de harul artistic, dramaturgul trebuie s-o asocieze cu detectarea cea mai avizată a



datelor temperamentale, personale, ale figurii istorice. În această perspectivă, piesa se înzestrează și cu înaltele virtuți ale dramei psihologice.

Dramă istorică și psihologică în același timp, piesa care cuprinde în economia ei figura lui Lenin e mai dificilă — dar și mai generoasă pe planul satisfacțiilor dobîndite de creator — și decît drama istorică obișnuită, și decît aceea psihologică. Fidelitatea față de istoria revoluției îl determină pe scriitor să aducă în scenă împreună conducătorul și masa, să condiționeze reciproc manifestările lor, să-i întrețească organic în acțiunea dramei. Spectatorul trebuie să tragă concluzia rodnică a acestei interdependențe, conștient fiind că prezentarea unei etape din viața lui Lenin înseamnă în același timp identificarea unei etape din istoria revoluției, din existența eroică a maselor, a poporului creator. Și în acest caz intervine optica nouă a scriitorului, care nu-și mai poate îngădui, în limitele dramei istorice de o asemenea factură, să practice jocul măruntelor biografii romanțate, care tratează evenimente mai mult sau mai puțin pline de semnificație. Tot așa cum o sumă de procedee obișnuite, consacrate de o îndelungă folosință, ale dramei psihologice se dovedesc cu desăvîrșire insuficiente, în cazul universului psihic de o nemărginită bogăție al conducătorului revoluționar.

Toate aceste date noi pe tărîmul scrisului dramatic explică în cea mai mare măsură modul în care s-a dezvoltat progresiv literatura sovietică pe drumul integrării artistice, pilduitoare, a chipului lui Lenin în economia piesei de teatru.

***

Trei lucrări apărute în 1937 — *Adevărul* de Al. Korneiciuk, *Pe malurile Nevei* de K. Treniov și *Omul cu arma* de N. Pogodin — aduc în scenă o aceeași perioadă : februarie—octombrie 1917, răstimpul dintre două revoluții, frămîntările dramatice ale acestei vremi și culminația ei eroică. Îl găsim aici pe Lenin conducînd asaltul Palatului de Iarnă, luînd cuvîntul la al doilea Congres al Sovietelor, pregătind și ducînd la izbîndă marea revoluție socialistă. Alături de el apar o serie de protagoniști, al căror destin e împletit cu comunismul și a căror dezvoltare este intim legată de gîndul, de sfatul, de acțiunile lui Ilici.

Trec anii, și prezența lui Lenin, în alte piese, demonstrează cu mare putere de convingere că această temă nu a avut un simplu caracter festiv, că ea rămîne un element organic, primordial, al dramaturgiei contemporane. Prin 1950 vede lumina rampei cunoscuta lucrare a lui I. Popov, *Familia*, în care evoluează mai mulți membri ai familiei Ulianov, odată cu Vladimir Ilici, între anii 1886—1897, în vremea adolescenței și tinereței sale. Nu de mult, către sfîrșitul lui 1958, s-a tipărit *A treia patetică* de N. Pogodin, menită, între altele, parcă să amintească foarte elocvent valoarea *majoră* dobîndită de această temă seducătoare a scrisului dramatic contemporan.

Pogodin este unul dintre rapsozii cei mai perseverenți ai acestor motive admirabile în dramaturgia sovietică. Ucenicul, care și-a perfecționat studiile „universitare" (în accepția gorkiană) într-o fierărie și într-o tipografie, pentru ca să se dedice muncii literare după o bogată și zbuciumată experiență de viață, scrisese în primii ani de după revoluție piese viu aplaudate, pătrunse de un răscolitor fior actual, cum sînt *Tempo, Poemul toporului, Prietenul meu, Aristocrații* ș.a. Activitatea sa laborioasă pe acest tărîm, ca și datele incontestabile ale talentului său, verificat în întîlnirile complicate cu publicul și critica, i-au îngăduit, în perspectiva maturității artistice, să se apropie de marea temă.

În *Omul cu arma,* el creionează cu multă forță dramatică drumul omului din rîndul maselor, al omului simplu, care se înarmează pentru a cîștiga eliberarea, revoluția : muncitorul Cibisov și țăranul Șadrin ilustrează cu elocvență calea parcursă de milioane de compatrioți. *Orologiul Kremlinului*, scrisă în 1940, dezbate într-unul din primele planuri existența intelectualului Zabelin, care se apropie, pentru a nu se mai despărți niciodată, de sensurile generoase, pline de supreme perspective pentru întreaga umanitate, ale socialismului.

Dacă *Omul cu arma* aducea în scenă zilele furtunoase dintre februarie-octombrie 1917, dacă *Orologiul Kremlinului* își așeza acțiunea imediat după revoluție, la începuturile muncii pașnice de reconstrucție, *A treia patetică* evocă vremea anilor 1923—1924. Piesa aceasta își zice „a treia", fiindcă încununează trilogia lui Pogodin despre Lenin, chemîndu-se și „patetică", deoarece culminează cu clipele zguduitoare, străbătute de note de un profund tragism, ale morții lui Ilici.

Timpul acțiunii din *A treia patetică,* respectiva epocă din viața conducătorului, este nou în istoria dramaturgiei, nefiind încă abordat, la asemenea dimensiuni, de nici un scriitor de pe tărîmul teatrului. Ne găsim în plin NEP, dar se întrevede apropiată perspectiva unor noi ofensive ale partidului. Parcă tocmai aceasta vrea să spună în piesă Lenin, atunci cînd, pomenind despre capitalistul Gvozdilin, care a fugit peste graniță, menționează : „El (Gvozdilin — *n.n.)* a văzut că retragerea s-a sfîrșit și nu mai are ce aștepta". Tot din gura lui Ilici aflăm că se văd roadele nefericite ale „supraextenuării", ale „împușcăturii glonțului otrăvit", care i-au șubrezit grav sănătatea, punîndu-i în primejdie viața.

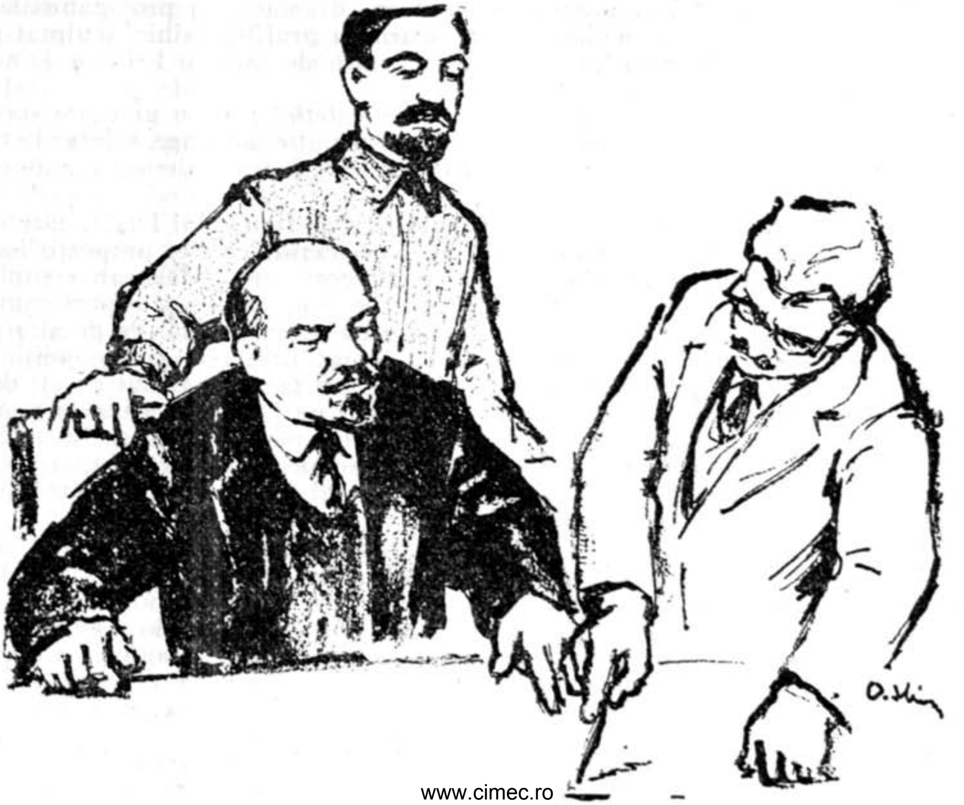
În această secțiune de timp se desfășoară o amplă acțiune dramatică, care cuprinde în orbita ei personaje multiple, încleștate de o parte și alta a baricadei.

În prim-plan apar figuri memorabile de oameni a căror supremă justificare de existență o constituie revoluția. Muncitorul Fedor Diatlov face parte din acea nouă categorie tipologică în dramaturgie, care începuse să se afirme în opera gorkiană prin Nil din *Micii burghezi*, prin Sințov, Grekov, Levșin din *Dușmanii.* El pare definit cu economie de atribute într-o replică a lui Lenin din aceeași *A treia patetică :* „Noi am izbutit, ca nimeni în lume pînă acum, să descoperim un om cum nu s-a mai auzit, lipsit de orice îndoieli, admirabil în limpezimea sa, în tăria sa de fier". Frate bun cu Godun din *Ruptura* lui B. Lavreniev, sau cu Koșkin din *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, Diatlov, înflăcărat de avîntul revoluționar general al maselor,a pornit în rînd cu toți ceilalți, și-a afirmat talentele și a ajuns un animator, un conducător popular. Dîrzenia, intransigența sa nu-l dezumanizează ; ele sînt perfect asociate cu pasiunea revoluționară, care înnobilează sufletul omenesc, descoperindu-i noi virtuți, noi frumuseți. Poate tocmai de aceea, nu pare deloc nefirească dragostea lui caldă, timidă și profundă, lipsită de efuziuni retorice și plină de inflexiuni sensibile, pentru medicul Irina Alexandrovna.

Această femeie, cu un profil sufletesc pur, trăiește drama unor nedumeriri izvorîte dintr-o înțelegere limitată a lumii. Fratele ei, Valerii, se dovedește a fi un om necinstit ; Irina nu izbutește, de la început, să determine vina lui obiectivă, să accepte necesitatea socială a sancționării acestui infractor imoral. Dar, pînă la urmă, resursele ei psihice, îmbogățite în contactul cu etica comunistă, sub înrîurirea acesteia, îi dezleagă dilema tragică, făcînd-o să vină alături de Fedor, înnoită, întărită.

Un proces oarecum asemănător, dar mult mai complex, îl trăiește inginerul Ippolit Sestroreţki, celălalt frate al Irinei. Legat de mai mulţi ani de mişcarea revoluţionară, tovarăş de luptă al lui Diatlov, el este un foarte talentat specialist, care şi-a dăruit toate resursele socialismului. Aceeaşi întîmplare cu Valerii — care părea să fie revoluţionar, dar care s-a dovedit pînă la urmă capabil să ia mită — îl zguduie profund, lăsîndu-l pradă îndoielilor. Pentru el această problemă nu se pune într-un plan moral oarecum abstract, ca pentru Irina ; Ippolit ajunge pînă la întrebări hotărîtoare în legătură cu calitatea de revoluţionar, cu poziţia intelectualităţii faţă de comunism, cu partidul. Supus unor adevărate torturi morale, el nu găseşte calea ieşirii din impas : prejudecăţile sale mic-burgheze sînt în violentă contradicţie cu convingerile revoluţionare dobîndite de-a lungul anilor ; principialitatea comunistă cîştigată în lumea luptătorilor pentru viitor se opune sentimentalismului, subiectivismului de care îi e greu să se dezbare. Şi Ippolit îi cere întîi ajutor lui Diatlov, pentru ca apoi amîndoi să se ducă la Ilici, în căutarea adevărului.

Întîlnirea aceasta cu Lenin constituie unul dintre cele mai puternice, artistice momente ale piesei. Amintind, în linii mari, convorbirea lui Ivan Şadrin cu conducătorul *(Omul cu arma)*, sau aceea similară a lui Zabelin din *Orologiul Kremlinului*, ea devine motorul determinant al acţiunii, sursa limpezirilor cristaline din conştiinţa lui Ippolit. Lenin se apropie cu mare înţelegere, cu o magistrală ştiinţă a sufletului omenesc, de nedumeririle inginerului Sestroreţki. Fără să-i bruscheze sensibilitatea, fără să-i propună vagi soluţii generale, el îi identifică cu o imensă răbdare fiecare zonă umbroasă din conştiinţă şi răspîndeşte acolo lumină. După ce Ippolit pleacă din birou, Lenin îi spune lui Diatlov : „Naturile sensibile sînt şi ele necesare partidului. Nu-l istoviţi cu imputările, el se va întoarce din proprie iniţiativă spre partid, e al nostru". Şi într-adevăr, intervenţiile suplimentare ale lui Fedor ar fi inutile. După convorbirea cu Lenin, intelectualul cinstit, revoluţionar, nu poate



găsi alt drum decît acela al partidului. E limpede pentru spectator, ca un rezultat al acțiunii scenice măiestrit conduse, că ezitările lui Ippolit s-au risipit ca ceața inconsistentă, că el revine, după tulburătoarea rătăcire de o clipă, alături de Lenin, de revoluție.

Cu totul altele sînt limitele și perspectivele de dezvoltare ale intelectualului Kumakin din aceeași piesă. Ros de orgoliu, obsedat de autostimă, se dezinteresează de tot ce e în jur și-și fabrică un univers artistic absurd, pe care îl cultivă cu un zel demn de o cauză mai bună. El profesează un zgomotos crez antirealist, amintind tiradele predecesorului său din dramaturgia gorkiană — pictorul Vaghin din *Copiii soarelui* — care, cu aproape două decenii în urmă, în pragul revoluției din 1905, gîndea la fel de absurd. Indignat că pînzele sale ininteligibile nu sînt apreciate, Kumakin aruncă celor care se străduiesc să-l ducă pe drumul artei autentice, mănușa disprețului : „În ce măsură vă deosebiți voi de oamenii din peșteri, care tăiau în piatră conturul fiarelor și credeau că aceasta constituie realismul înalt al artei lor ?“

Din familia spirituală a lui Kumakin face parte și Nastasia Gvozdilina, o femeie voluntară, interesată, lipsită cu desăvîrșire de scrupule, care își orientează în exclusivitate interesul spre ce e productiv, rentabil pentru măruntа ei persoană. Autoare morală a catastrofei lui Valerii, care ajunge să ia mită pentru a-i satisface capriciile, îl repudiază cu dezinvoltură atunci cînd acesta ajunge în impas. Întreaga ei comportare dovedește fidelitatea cu care urmează preceptele de viață ale tatălui său, crîncenul dușman al revoluției și al oamenilor ei, fabricantul detronat Gvozdilin.

Kumakin, Nastia, Gvozdilin nu fac în *A treia patetică* numai oficiul contravalorilor opuse oamenilor adevărați, pentru a le întări acestora din urmă, prin contrast, contururile pilduitoare. Angajați viguros în acțiunea *unică* a piesei, ei constituie resorturi însemnate ale desfășurării acesteia.

Pînă și personajele care par integrate în economia lucrării din dorința răspîndirii unor pete de culoare și care nici nu au stări civile prea bine definite (de o parte, cîțiva nepmani — Domnul cu baston gros, Domnul cu burtă, Domnul cu pantofi de lac ; de alta, Muncitorul cu șapca pe o parte, Muncitorul ursuz, Muncitorul cu bărbuță) sînt deplin justificate de logica acțiunii.

Urmărind obținerea unei varietăți tipologice, Pogodin recurge și la mijloace diferite, proprii în fiecare caz, pentru identificarea dramatică a protagoniștilor. De aceea, imaginea grotescă a lui Kumakin alternează cu profilul psihic, sculptat parcă în piatră expresivă, al lui Diatlov ; replica pătrunsă de duioșie lirică a Irinei, cu cuvîntul dramatic, pasionat, al lui Ippolit.

Nici un personaj nu e parazitar în *A treia patetică ;* cu o greutate specifică mai mare sau mai mică, fiecare din cei citați în distribuție participă solidar la închegarea acțiunii, la fundarea nodului dramatic, la pregătirea judicioasă a deznodămîntului.

În această ambianță închegată, dominantă rămîne figura lui Lenin, care obține în piesă o asemenea poziție, nu numai datorită considerabilelor ei proporții istorice, ci mai cu seamă mulțumită felului în care e integrată în desfășurarea situațiilor dramatice. Ilici apare în cinci scene din treisprezece, ceea ce și sub raport cantitativ înseamnă relativ mult față de lucrările anterioare cu aceeași temă. Pe de altă parte, e semnificativă prezența lui din primele două scene, prezență care condiționează de la bun început dezvoltarea acțiunii. Lucrul e cu atît mai important cu cît destule opere din aceeași categorie se mulțumeau să-l aducă pe Lenin în ultimele momente ale acțiunii, pentru a sugera apoteoza finală. Ceea ce, însă, contrazice în mod fundamental valoarea simplu ilustrativă a prezenței conducătorului revoluției în scenă este greutatea specifică a existenței sale dramatice, rolul determinant pe care îl ocupă în declanșarea resorturilor intime ale tragediei.

Fiind prezent fizicește în cinci din cele treisprezece scene, el pare să nu fie niciodată absent : despre el vorbesc celelalte personaje, el limpezește crizele lor de conștiință, rămînînd interlocutorul forului interior al Irinei, al lui Ippolit, al lui Diatlov. De aici, s-ar putea vorbi despre prezența fizică parțială a lui Lenin în scenă și despre prezența lui morală integrală de-a lungul acțiunii. În ambele situații, se poate constata înrîurirea permanentă pe care o exercită asupra personajelor, care par adeseori să acționeze sub impulsul lui nemijlocit, chiar atunci cînd intervenția sa nu e explicită.

Plină de tîlc e atitudinea lui față de oameni, atitudine care rezultă de multe ori, în afară de comportarea directă a conducătorului, din reflecțiile celor cu care a stat de vorbă, din schimbarea modului acestora de a înțelege lumea. În *omul cu arma*, Ivan Șadrin, după întîlnirea cu Lenin, își mărturisea astfel gîndurile: „Credeți-mă, tovarăși, am uitat unde sînt, ce sînt, cu cine sînt și am fost gata să-mi deschid inima numai în fața lui, într-atîta îi omul ăsta aproape de sufletul nostru, într-atîta e de atotștiutor. Știm cu toții că Lenin e conducătorul poporului. Dar nici prin gînd nu mi-a trecut, nu m-am așteptat ca el să înțeleagă așa de bine și pe cel din urmă soldat".

Climatul acesta de supremă încredere și caldă comunicare omenească, pe care îl favorizează persoana sa, apare evident și în *A treia patetică*, în convorbirea cu Irina, sau în momentele confesiunilor lui Ippolit și Diatlov.

Lenin discută cu tovarășii prietenește, fără să facă simțită nici o clipă bariera care ar putea să existe, în mintea unor obtuzi, între conducătorul genial al primului stat socialist din lume și ostașii de rînd ai revoluției. El nu disprețuiește gluma, nu agreează savantlîcurile inutil complicate în expresie, are oroare de frazele sforăitoare, retorice. Fiecare afirmație se leagă de date concrete, ceea ce atribuie cuvintelor sale o putere suplimentară de convingere, apropiindu-le cu eficacitate de faptul dramatic.

Modul în care Pogodin izbutește să-și caracterizeze personajul prin limbaj, făcîndu-i mai explicite trăsăturile psihice, transpare din întreaga piesă. Elocventă în această direcție este, de pildă, și o fracțiune de dialog din prima scenă, în care Lenin a venit cu sora sa, Maria Ilinicina, să viziteze o uzină:

„Intră toți muncitorii. Ursuzul ține în mînă un buchet de liliac.

Lenin (blînd, cu umor): A, ce caraghioși! Eu nu sînt Sobinov... De altfel, toate acestea sînt destinate doamnei, nu mie. Ia uită-te, Maia, ce liliac proaspăt e pe la ei! De unde? Unde l-ați luat, dragii mei caraghioși?

Ursuzul: Tatăl meu ne-a scos din încurcătură. A auzit ce se întîmplă acum pe la uzină și i-a venit în minte să trimită liliac cu o fetiță. Nu mai e tînăr. Își caută treabă cu florile.

Maria Ilinicina: Vă mulțumesc, tovarăși. Această zi va rămîne pentru multă vreme în mintea noastră... L-am rugat în mod special pe Vladimir Ilici să vină la voi la atelier... și aceste întîlniri vii... Nu încape îndoială, te înaripează. Într-un cuvînt, nu sînt necesare explicațiile. Vă mulțumesc foarte mult. (Iese).

Lenin: Nu vă vom mai stingheri și distrage de la treabă. Transmite salutări tatălui dumitale care nu mai e tînăr. Știți să topiți oțelul de ți-e mai mare dragul, încercați să faceți același lucru și cu menșevicul vostru... fără de partid... e drept că asta-i mai greu... Și pictorului spuneți-i că nu e nevoie de ochi de lemn... Nu-i bine".

Lenin confirmă în aceste cîteva fraze aprecierea ulterioară a inginerului Ippolit Sestrorețki la adresa sa: „Îi om ca mine... Și e admirabil". El rămîne tot timpul, cum spunea altădată Gorki: „simplu ca adevărul". Fără să apeleze la tonuri emfatice, didacticiste, Ilici rezolvă în cuvinte puține și pline de miez probleme de politică (ironia la adresa menșevicului „fără de partid"), de estetică (calificarea sarcastică a „ochiului de... lemn" din tabloul abstract, iraționalist, trimis de Kumakin să... încînte privirile muncitorilor din uzină).

E un singur exemplu — și el ar putea fi foarte lesne înmulțit — care dovedește implicarea organică a lui Lenin în detaliile acțiunii, implicare înlesnită de puterea de sugestie dobîndită de personaj (prin fiecare amănunt al compoziției sale: comportare scenică, limbaj ș.a.) în tratarea inspirată a lui Pogodin.

De altfel, întreaga compoziție complexă a piesei slujește aceluiași țel suprem de sugestivă prezentare artistică a lui Ilici și a unor momente semnificative din viața sa, din istoria revoluției.

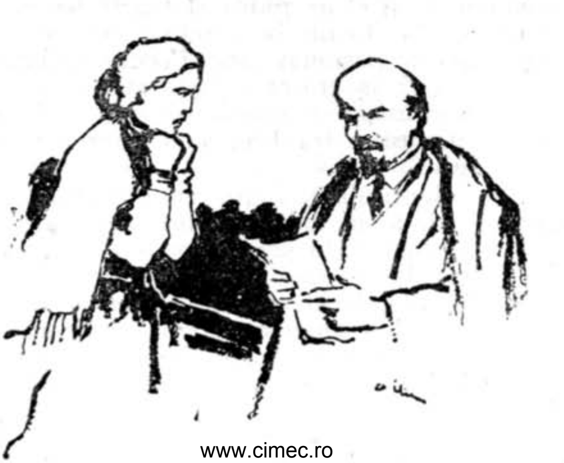
A treia patetică e subintitulată „reprezentație tragică". Formularea neobișnuită — „reprezentație" — tinde să indice că lucrarea nu se supune regulilor fixe ale dramei tradiționale, în măsura în care tema cu desăvîrșire nouă o scoate de sub imperiul închistării formelor prestabilite, statornicite în urma unor deprinderi îmbătrînite de veacuri. Și într-adevăr, ar fi cel puțin ridicolă imputarea care i s-ar putea face lui Pogodin că a abandonat tiparele înscăunate cu drepturi despotice în dramaturgie de Scribe sau Bernstein, de pildă. Tocmai din această pricină, autorul *Omului cu arma* indică că „reprezentația" sa e alcătuită din 13 scene, pe care nu se încumetă să le numească tablouri, poate din modestie, poate din aceeași dorință de a releva structura deosebită a lucrării. S-au auzit glasuri izolate și cînd a apărut, pe la 1925, *Uraganul* de Bill Beloțerkovski, care considerau că numărul mare de diviziuni ale acțiunii îi imprimă un caracter cinematografic. Și în *Omul cu arma* (3 acte, 13 tablouri), și în *Orologiul Kremlinului* (4 acte, 11 tablouri), și în sfîrșit în *A treia patetică*, Pogodin a adoptat aceeași formulă de compoziție „cinematografică". Numai că aici, ca și în *Uraganul*, se infirmă accepția pejorativă a cinematograficului, în sensul fărîmițării acțiunii, al lipsei ei de coerență dramatică. Evenimentele revoluționare solicită dimensiuni spațiale și temporale mult mai întinse decît teatrul „de cameră". Fără îndoială că nu trebuie exclusă și posibilitatea elaborării unor opere cu caracter revoluționar, care să-și desfășoare latențele dramatice într-un interior. Dar e cel puțin nepotrivită impunerea unei asemenea formule, mărginite în ultimă analiză, pentru toate lucrările contemporane. Esențială, indispensabilă, rămîne asocierea strictă a noilor veșminte ale dramei cu substanța ei ideologică, cu valorile morale, filozofice, politice pe care le vehiculează. Or, nici o clipă cititorul sau spectatorul avizat nu găsește vreo nepotrivire între ideile mari din *A treia patetică* și modul în care ele sînt exprimate în scenă. Mai mult decît atît, se dobîndește convingerea, la o analiză aplicată, că ele trebuiau exprimate numai așa, pentru a-și păstra întreaga forță dramatică și capacitate de convingere.

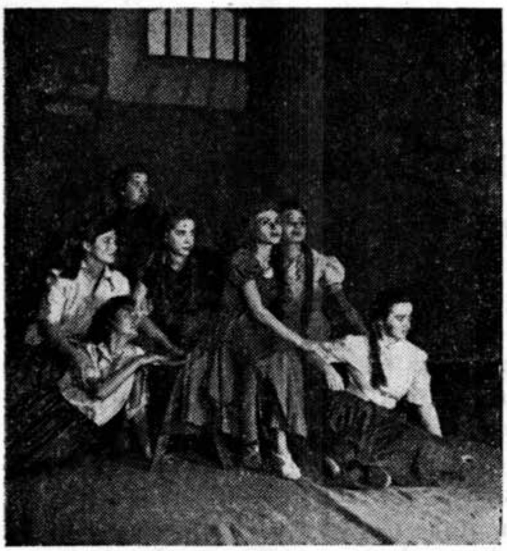
Tot așa cum un procedeu foarte interesant și destul de neobișnuit din final își descoperă aceeași deplină justificare în necesitatea transmiterii celei mai sugestive a unei idei fundamentale a textului. În final, în scena a treisprezecea, după moartea sa, Lenin revine la lumina rampei. Mai întîi e reluată scena de la începutul piesei — sosirea lui Ilici la uzină și conversația inițială cu muncitorii de aici —, care nu schimbă nici o inflexiune, nici un cuvînt din cele petrecute la prima ridicare de cortină. Aceasta are aerul unui ecou prelung al momentelor de activitate creatoare ale lui Lenin, care nu se vor șterge niciodată din memoria oamenilor, care vor continua să înrîurească deosebit de prielnic mersul înainte al lucrurilor. A doua oară, Vladimir Ilici revine în final, într-o scenă care n-a fost jucată, dar care a fost relatată în prima parte: este vorba despre o întîlnire din vremea revoluției cu Fedor Diatlov și Ippolit Sestrorețki. Și acest moment, care sporește tensiunea tragică, e menit să sublinieze aceeași idee a nemuririi lui Lenin.

Aparițiile conducătorului, după ce a fost comunicată într-o scenă anterioară moartea sa, nu contagiază nici o clipă atmosfera cu misticism. Ele reprezintă o formă artistică ingenioasă, sortită să valorifice teza, copios confirmată de istoria ultimelor decenii, a trăiniciei marilor idei leniniste, a imaginii de neșters pe care Lenin a lăsat-o în conștiința contemporaneității. Pogodin a înlocuit aici replica sau replicile care ar fi afirmat acest adevăr, cu faptele dramatice impresionante care dobîndesc în teatru o forță incomparabil mai mare de atracție sensibilă, de persuasiune.

Nouă, revoluționară în formă, fiindcă nouă și revoluționară în conținut, *A treia patetică* confirmă permanența rodnică a temei leniniste în scrisul contemporan, înregistrînd o remarcabilă reușită în suita pieselor închinate memoriei celui mai mare om al vremurilor noastre.

(Ilustrații de Octav Iliescu)





Scenă din piesa „Tînăra Gardă" (Teatrul de Stat din Bîrlad)

Emil Mandric

INSPIRATORI DE DRAMĂ

Ţara Sovietelor — anul 1919. Un oraşel care trăieşte atmosfera războiului civil. Doctorul Loghinov şi fiica sa încearcă să reţină pentru îngrijiri medicale un tînăr lovit de glonte, în delir. Fata îl priveşte cu atenţie: „Ştiu că eşti roşu". Tînărul face eforturi încordate să înţeleagă unde se află, şi în lipsa îngrijitorilor sare pe fereastră, fugind la ai săi.

Cu acest episod îşi începe povestirea colonelul Reabinin, aflat în prima linie a frontului antihitlerist, în piesa *Tinereţea părinţilor* de B. Gorbatov. Este istorisirea faptelor tinereţii şi generaţiei sale, cea care a făurit primele eşaloane ale Comsomolului. Stepan Reabinin, la 18 ani, a învăţat, asemenea lui Pavel Korceaghin, la şcoala revoluţiei. Evenimentele nu i-au îngăduit alte studii. Ca agitator, el primeşte cîteodată bobîrnace din partea odraslelor burgheze, cărora nu poate încă să le dovedească ştiinţa sa asupra unor cuvinte grele, ca „ideal estetic", de pildă. Dar în oraşul hărţuit de albi, în saloanele devastate ale negustoresei Raspopova, Stepan şi tovarăşii săi, Anton, Daşa sau Ocicar, hotărăsc în spiritul disciplinei revoluţionare de fier, crearea unei reţele de organizaţii comsomoliste care să îndrumeze tineretul şi să ajute frontul. Asupra fiecăruia apasă răspunderi grele: agitaţia în uzine, organizarea activităţii culturale a tineretului, mobilizarea voluntarilor care să întărească trupele roşii. Fiecare acţiune întreprinsă este străbătută de pasiune, energie şi romantism. „Comsomolul este o uniune de oameni de un curaj nebun". Oricum, cuvintele lui Anton definesc, fie şi parţial, devotamentul tinerilor comunişti. Pe front şi în spatele frontului, Reabinin dovedeşte mai multă chibzuinţă şi putere de analiză decît tovarăşul său, Anton. El ştie să canalizeze cu tact elanurile uneori pripite ale acestuia din urmă, pe drumul acţiunilor minuţios organizate, în strictă dependenţă de planurile bolşevicilor vîrstnici. Tinerii se educă între ei, pentru marele examen al luptei cu arma în mînă. Anton cade vitejeşte, iar moartea sa îi oţeleşte şi îi îmbărbătează. Cît de bine ilustrează această jertfă cuvintele lui Kirov: „Prieteni, trebuie să spunem fără înconjur că noi, bolşevicii, sîntem în general oameni care ştim să luptăm fără să ne cruţăm viaţa şi care am privit de multe ori cu „invidie“ la eroii pe care i-a dat Comsomolul“.

În poemele sale, dar şi în teatru, Maiakovski a salutat Comsomolul, cu sentimentul avîntat al mîndriei. Caracteristic este, din acest punct de vedere, chipul tînărului Velosipedkin din comedia satirică *Baia*. Nu se dezvăluie în nici un loc al piesei apartenenţa la Comsomol a personajului. Dar locul său în hiperbola maiakovskiană, trăsăturile morale, vigoarea caracterului şi vitalitatea ce o degajă, irezistibilă, dinamică, capabilă să înlăture în încleştarea cu birocraţia — duşmanul noului şi îndrăznelii — tot răul ce îl pricinuieşte aceasta, sintetizează virtuţile tînărului comunist. Ascultaţi-l pe Velosipedkin, ameninţător, făcînd referiri... incomode la adresa promotorilor stagnării: „Nu mă voi da îndărăt de la nimic! O să spintec gîtlejuri şi o să le înghit merele lui Adam. O să mă bat în aşa hal, încît prin aer o să zboare numai fălci!“ Pare că Maiakovski a tradus aici în limbaj dramatic ideea uneia din vitrinele Rosta, în care un tînăr ostaş roşu străpunge personajul hidos ca o ploşniţă — burghezia strivită de revoluţie.

Au venit anii de refacere economică, anii industrializării şi electrificării, ai marilor prefaceri colhoznice, cînd puterea, capacitatea şi prestigiul statului sovietic s-au anunţat invincibile lumii întregi. Agresiunea dezlănţuită demenţial de Germania hitleristă împotriva Uniunii Sovietice s-a izbit de ascuţişul aceloraşi baionete. Preluînd armele, alte generaţii de tineri, în împrejurările aspre şi sîngeroase ale războiului, au vădit pe front şi în spatele frontului acelaşi patriotism fierbinte, rod al educaţiei comuniste şi al tradiţiilor revoluţionare moştenite de la eroii lui Octombrie Roşu. Kalinin scria în acel timp: „Războiul actual constituie un punct crucial al istoriei noastre. El va fi studiat cu atenţie şi va avea o mare înrîurire asupra dezvoltării culturale şi patriotice a tineretului nostru. Poporul va crea legende în jurul lui, eroismul ostaşilor va fi cîntat în cîntece, *iar dramaturgii îşi vor alege subiectele din această perioadă, ca dintr-un adevărat tezaur*“ (s.n.).

Generaţiei lui Pavel Korceaghin, generaţiei lui Cikalov, i-a urmat, afirmîndu-şi robusteţea morală, cutezanţa şi spiritul de sacrificiu, generaţia lui Matrosov şi a Zoiei Kosmodemianskaia. Ceea ce Kalinin prevăzuse s-a împlinit curînd. Scriitorii sovietici, îmbrăcînd veşmintele onoarei, uniforma Armatei Roşii, au străbătut, împreună cu această tînără generaţie de eroi, tranşee şi cîmpuri de cazemate, potecile tăinuite ale partizanilor şi cerul împînzit cu avioane de luptă, purtînd pe aripi steaua purpurie. S-a născut astfel literatura Marelui Război pentru Apărarea Patriei.

Ni s-a transmis, printre altele, pentru a face faţă cerinţelor scenei dramatice o adaptare după romanul *Tînăra Gardă*, realizată de însuşi Fadeev în colaborare cu regizorul Ohlopkov. Faptul este binecunoscut tuturor: Tînăra Gardă a existat, a luptat şi a învins, dincolo de moartea îngrozitoare a membrilor ei. Cînd deasupra Krasnodonului au început să croncănească păsările de fier fasciste, fetele culegeau nuferi din lac. Pe drumurile răvăşite de bombe, cîţiva tineri păşeau deliberînd asupra talentului poetic. Cu toţii visau, iubeau florile şi poezia, dureros de gingaş, simplu şi curat. Războiul i-a transformat în războinici. Comsomoliştii din Krasnodon au măturat iluziile de cuceritori ale detaşamentelor de nazişti, lovindu-i din toate părţile, încolţindu-i, făcîndu-i să simtă că pămîntul le alunecă de sub picioare. În jurămîntul membrilor Tinerei Gărzi se recunoaşte glasul cumplitei răzbunări a întregului popor sovietic: „...Jur solemn în faţa tovarăşilor mei de luptă, în faţa gliei martirizate a patriei, în faţa întregului popor, să execut fără şovăire orice sarcină a organizației, să păstrez în cea mai adîncă taină tot ce privește activitatea mea în „Tînăra Gardă“! Jur răzbunare necruțătoare pentru sîngele pe care l-au vărsat oamenii noștri, pentru moartea de martiri a eroilor mineri, pentru orașele și satele arse și distruse. Și dacă pentru această răzbunare va fi nevoie de viața mea, o voi da fără nici o clipă de șovăire. Dacă însă voi călca acest jurămînt sfînt din pricina torturilor sau din lașitate, atunci fie în veci blestemat numele meu și neamul meu, iar pe mine să mă pedepsească mîna aprigă a tovarășilor mei. Sînge pentru sînge, moarte pentru moarte!“

Dramatizarea după romanul *Tînăra Gardă* cuprinde aceste pasaje și multe altele, în care se strecoară, tulburător, fiorul „tragediei optimiste“.

Ion Vîlcu (Velosipedkin) în „Baia“

Trei piese despre tinerețe și patos comunist, care aduc mărturia maturității politice și capacității organizatorice a tinerilor, a energiei lor clocotitoare, a elanului, abnegației, spiritului de sacrificiu, optimismului și entuziasmului lor creator.

Ne-am gîndit, în zilele de octombrie, cînd tineretul și întregul popor sovietic au sărbătorit 40 de ani de existență a Comsomolului, la eroii celebri sau anonimi ai luptelor armate și pașnice, crescuți și educați de Uniunea Tineretului Comunist-Leninist, la puterea exemplelor lor care au solicitat și solicită intens frontul dramaturgilor sovietici. Ne gîndim că fiecare acțiune de masă la care Comsomolul este chemat să răspundă în fața partidului și statului sovietic generează teme nenumărate, fertilizează prin materialul de viață inepuizabil scrisul dramatic. Să ne amintim de elanul cu care tinerii au pornit în stoluri să redea agriculturii, în acești ani, pămînturile înțelenite; de aportul lor în toate domeniile vieții economice, al cărei ritm crescînd de dezvoltare va fi raportat la apropiatul congres al XXI-lea al P.C.U.S.; de calificarea temeinică și numărul impresionant de specialiști care părăsesc anual școlile și universitățile, rod al superioarei organizări a învățămîntului sovietic.

Prăznuind aniversarea Comsomolului, privim cu mîndrie la propriul nostru tineret, ale cărui rînduri de luptători mobilizate și îndrumate de partid, în ilegalitate sau pe frontul construcției socialiste, nu au fost, din păcate, decît arareori obiectul producțiilor dramatice originale. Este neculeasă, pe tărîm dramatic, istoria generațiilor lui Vasile Roaită și Filimon Sîrbu, a celor ce au făcut zid sub steagul diviziei „Tudor Vladimirescu“ și al gărzilor patriotice; a brigadierilor care au unit, mai tîrziu, prin căi de fier, Bumbeștii de Livezeni și care astăzi deschid drumul șerpuit al Magistralei de Est. Istoria formării și întăririi noii etici, socialiste, în rîndurile tineretului muncitor din fabrici și mine, de pe ogoarele întinse ale gospodăriilor colective, din școli și facultăți.

Alexandru Mirodan a dat *Cineva trebuie să moară* și ne promite *Reportaj '45*, Virgil Stoenescu și Octavian Sava se înscriu în repertoriu cu *Nota zero la purtare*, iar V. Nițulescu și Florin Vasiliu cu *Ultima generație*. Înseamnă că perspectiva către ceea ce așteptăm cu toții este deschisă. Dar mai adînc, mai amplu și mai distinct, literatura noastră dramatică pentru și despre tineret va trebui să existe ca un capitol format și în permanentă dezvoltare. Așa cum dramaturgia sovietică l-a creat și îl îmbogățește an după an.

Scenă din „Prima simfonie" de A. Gladkov (Teatrul Comsomolului Leninist)

Călin P. Florian

TEATRE DE TINERET, TEATRE CU TINEREŢE

Istoria ne-a obişnuit să dăm unor oameni şi unor fapte notorii numiri care nu totdeauna trebuie înţelese „ad litteram".

De cîte ori nu întîlnim epitetele „mare" sau „măreţ" atribuite unui personaj istoric, unui scriitor sau unui eveniment! Dar totdeauna, aceste adjective ne sugerează nu dimensiunea materială, nu proporţia fizică ci amploarea unor fapte, a unei activităţi, a unui talent.

Dacă, de exemplu, Petru cel Mare, prin coincidenţă, era şi la propriu un adevărat uriaş, ale cărui mundire interminabile fac senzaţia muzeelor în care se păstrează, în schimb Ştefan cel Mare, personalitate care — la proporţiile istoriei noastre — a jucat prin faptele sale un rol similar, era nevoit să urce pe Voitiş, calu-i legendar, ajutat de Aprodul Purice.

Nu se cer prea multe exemple pentru a demonstra că fiecare om sau instituţie din societatea civilizată şi-au primit totdeauna, obiectiv, titlul care reprezenta reflectarea actelor lor în conştiinţa oamenilor, chiar dacă acest titlu nu era sinonim cu acela pe care şi-l revendicau.

Uneori însă şi poreclele sînt plăcute prin paradoxul pe care-l exprimă. Sînt convins că printre fericiţii spectatori care au vizionat spectacolele Teatrului Mic Academic din Moscova, aflat în turneu la Bucureşti în luna aprilie, au fost mulţi pe care i-a nedumerit acest teatru... Mic.

Mulţi s-au mulţumit probabil să conchidă că acesta este cel mai mare teatru... Mic pe care l-au văzut, fără să ştie că „porecla" i se trage din secolul trecut, cînd în centrul bătrînei Moscove erau numai două teatre, şi clădirea lui se afla, ca şi astăzi, în imediata vecinătate a monumentalului templu de artă care a fost şi este Teatrul Mare...

***

Era socialistă, care a început acum patru decenii în Ţara Sovietică, a dat posibilitate şi vigoare omului spre a-şi săvîrşi singur minunile. Odată cu giganticele construcţii socialiste care au început să se înalţe, setea nestăvilită de cultură a omului eliberat i-a dat acestuia posibilitatea să-şi făurească din minuscula peniţă de metal un uriaş fier de plug cu care a pornit la deţelenirea ogorului culturii.

Printre instituţiile culturale care au însufleţit de la început pe făuritorii unei lumi noi, teatrul a ocupat în permanenţă un loc de frunte şi de aceea statul sovietic i-a acordat totdeauna cel mai mare sprijin.

În amintirile sale, V. I. Kalinin povesteşte că Lenin i-a vorbit odată despre marea putere de înrîurire a teatrului, spunînd că teatrul este singura instituţie capabilă să înlocuiască religia.

Astăzi, după mai bine de patruzeci de ani de la revoluţie, în Uniunea Sovietică funcţionează peste cinci sute de asemenea instituţii. Ca şi la noi, fiecare teatru îşi are spectatorii lui, firma lui, şi poate mai mult ca la noi, stilul său, „profilul" său propriu. Aş vrea să mă opresc puţin la cele pentru care 29 octombrie, ziua glorioasei aniversări a Comsomolului, este şi data naşterii multor echipe artistice de tineret, devenite ulterior *teatre* de tineret.

S-au împlinit în acea zi patru decenii de la înfiinţarea Uniunii Tineretului Comunist-Leninist, a Comsomolului. Cu această ocazie toate teatrele sovietice şi în special cele de tineret au organizat decade alte artei, festivaluri republicane şi un festival unional cu piese pentru tineret. În afară de aceasta la Moscova a avut loc şi un festival al „Teatrelor Tînărului Spectator" [1].

Festivalul a demonstrat o dată mai mult realizările remarcabile ale teatrelor de tineret, talentul şi îndrăzneala tinerilor regizori şi actori, precum şi aportul preţios al artiştilor mai maturi din sînul acestor colective. S-au făcut de asemenea remarcate diversitatea stilurilor, a profilurilor, maturitatea şi specificul teatrelor naţionale de tineret.

---

[1] In Uniunea Sovietică, în afară de cele două teatre de tineret de la Moscova şi Leningrad, care poartă numele Comsomolului Leninist, şi de Teatrul Central de Copii din Moscova, unic în felul său, există în capitalele de republici şi în oraşele mai mari, peste 30 de teatre de tineret denumite prescurtat „TIUZ", ceea ce înseamnă „Teatrul Tînărului Spectator".

Ceea ce au însă comun toate teatrele de tineret sovietice este compoziţia judicios alcătuită a colectivului artistic şi profilul repertoriului promovat. Fiecare din ele e un teatru *pentru* tineret şi *cu* tineret. Actorii maturi din aceste colective, ca şi cei maturizaţi în ele, fac împlinirea, închegarea şi armonizarea colectivului care să poată realiza o cît mai corespunzătoare valorificare a repertoriului stabilit.

Dar repet, profilul sau poate mai bine zis faţa, specificul, într-un cuvînt, existenţa însăşi a acestor teatre o determină *repertoriul*. Aceste colective au luat fiinţă şi s-au dezvoltat din necesitatea reflectării în teatru a vieţii şi frămîntărilor tineretului ; ale unui tineret născut în revoluţie şi crescut pe fronturile războiului civil, ale Războiului pentru Apărarea Patriei ; într-un cuvînt, într-o permanentă luptă cu vechiul — alături de generaţia părinţilor — şi care s-a dezvoltat pe schelele construcţiilor paşnice şi în şcolile sovietice. Odată înfiinţate, s-a ivit o a doua necesitate : aceea a promovării tinerelor talente, a educării unei generaţii de artişti al căror talent avea să se impună pe scenele tuturor teatrelor. Există o fericită îmbinare a preocupării de a se reprezenta piese care să crească şi uneori să călăuzească elanul tinereţii, cu preocuparea faţă de perfecţionarea permanentă a măiestriei artistice.

Aşa de pildă, cu treizeci de ani în urmă, în îndepărtatul oraş Irkutsk, a luat fiinţă un teatru al tineretului muncitor (TRAM), format din tineri din fabrici, uzine şi şcoli, care fusese iniţial o „Brigadă comsomolistă de şoc“. În 1937 acesta a devenit Teatrul Tînărului Spectator, cu un bogat repertoriu format din piese sovietice, clasice ruse şi universale, cu care întreprinde şi turnee în fabrici, colhozuri şi unităţi militare. Colaborarea cu dramaturgul local P. Maliarevski a fost foarte fructuoasă şi teatrul a jucat pînă în prezent şapte din piesele lui.

Istoria Teatrului Tînărului Spectator din Irkutsk e istoria majorităţii teatrelor de tineret din Uniunea Sovietică. Festivalul de care am amintit mai sus a fost un minunat prilej de sărbătorească trecere în revistă a ultimelor realizări ale Teatrelor Tînărului Spectator.

Astfel, T.T.S. din Moscova şi Kiev s-au prezentat cu piesa *În numele revoluţiei* de M. Şatrov, o piesă despre primii ani ai revoluţiei, foarte potrivită pentru teatrele de tineret. Ea prezintă tema formării caracterului copiilor revoluţiei şi preocuparea statului sovietic faţă de copii, aducînd pentru prima oară în scena teatrului pentru tineret figura marelui Lenin, interpretat destul de bine de tînărul actor M. Kolesnikov de la T.T.S. din Moscova şi cu surprinzătoare măiestrie de V. Zubariov de la T.T.S. din Kiev. Piesa *În căutarea bucuriei* de V. Rozov a fost prezentată cu mare succes de Teatrul Central de .Copii din Moscova şi de T.T.S din Riga.

T.T.S. din Leningrad s-a prezentat cu drama romantică a lui D. Dele *În parcul liceului,* care evocă anii de studii ai adolescentului Puşkin.

Tema transmiterii ştafetei războiului civil între două generaţii, redată atît de tulburător în drama lui B. Gorbatov: *Tinereţea părinţilor,* a prilejuit un minunat spectacol la Teatrul Tînărului Spectator din Saratov. La fel, T.T.S. din Novosibirsk a reprezentat cu succes piesa despre tinerii voluntari de pe pămînturile desţelenite în Altai, *Tovarăşii romantici* de M. Sobol.

De acelaşi succes s-au bucurat şi alte teatre ale Tînărului Spectator din celelalte republici sovietice, cu piesele: *Floarea de ferigă* de I. Kozel (Minsk), *Povestirea cerşetorului* de I. Ciavciavadze (Tbilisi), *Echipa de muzicanţi* de M. Satirian (Erevan) şi *Revolta* după Furmanov la T.T.S. din Kazahstan.

După cum se remarcă, majoritatea pieselor sînt consacrate luptei pentru instaurarea Puterii Sovietice, eroismului tinerilor luptători şi istoriei pline de lupte grele şi victorii a Comsomolului.

În afară de piesele prezentate la festival, în repertoriul stagiunii actuale ale T.T.S. din Moscova, Kiev, Habarovsk, Kirov, Lvov, Tambov, Saratov, Alma-Ata ş.a., întîlnim piesele *Sombrero* de S. Mihalkov, *În lume* după M. Gorki, *Aripile tinereţii* de Liubenskoi şi Artamonov, *Vaporul se numeşte „Pui de vultur"* de A. Galici, *Pavlik Morozov,* de Gubariov, *O pînză-n depărtare* de Kataev, *Liceenii* de Treniov, *Gani al nostru* de Husainov, cu care teatrele au pregătit spectacole în cinstea aniversării Comsomolului.

Tot în cinstea acestei aniversări, Teatrul Comsomolului Leninist din Leningrad a pregătit spectacole cu piesele: *O mică studentă* de N. Pogodin, *Vaporul se numeşte „Pui de vultur",* precum şi un spectacol „coupé" din acte, tablouri şi fragmente extrase din piesele jucate, care redau drumul glorios al Comsomolului.

Spuneam că specificul teatrelor sovietice de tineret, pe lîngă compoziţia colectivelor, rezidă tocmai în repertoriul adecvat, în care pîrghia de bază o constituie piesele pe teme din viaţa şi educaţia tineretului. Nu trebuie înţeles însă că ar fi vorba de o limitare mecanică şi că în repertoriile acestor teatre nu întîlnim şi piese cu o tematică mai largă.

De pildă, în repertoriul permanent al ultimelor stagiuni de la Teatrul Central de Copii din Moscova, alături de piese ca: *Înainte, cutezători!* de Zak şi Kuzneţov, *Aşa s-a călit oţelul* după N. Ostrovski, *Doi căpitani* de Kaverin şi de *toate* piesele lui V. Rozov, considerat ca dramaturg al teatrului, întîlnim *Burghezul gentilom* de Molière, *Suflete moarte* după Gogol, *Cimpoierul din Strakonice* de J. K. Tyl, *Aventurile lui Cipollino* de Gianni Rodari şi dramatizarea *Povestea poveştilor* de Zak şi Kuzneţov. Aceasta din urmă, constînd din patru povestiri dramatizate şi anume: *Gonza şi vioara* (poveste cehă), *Frunza galbenă* (poveste chineză), *Alunul şi frînghia* (poveste indoneziană) şi *Păstaia de mazăre şi bătrînul grădinar* (poveste poloneză), a prilejuit tînărului regizor A. Efros, talentatul realizator al tuturor pieselor lui Rozov, un strălucit succes în genul de spectacol pentru copii.

Şi mai edificator, şi mai elocvent, ne apare peisajul repertoric al Teatrului Comsomolului Leninist din Moscova, care prin bogata sa tradiţie artistică şi valoarea colectivului se situează pe unul din primele locuri între cele aproape treizeci de teatre din capitala sovietică. Aici cunosc cele mai statornice succese de-a lungul mai multor stagiuni piese ca: *Un flăcău din oraşul nostru* de Simonov, *Aşa s-a călit oţelul* de Ostrovski, *Fiii Moscovei* de Rojkov, *Ani de pribegie* de Arbuzov, *Citadela sfărîmată* de Lovinescu, *Fetişcana de la fabrică* de Volodin, *Cînd înfloresc salcîmii* de Vinnikov, *Roata norocului* de fraţii Tur, *Alioşa Peşkov* după Gorki, *Oameni noi* după romanul lui Cernîşevski, *Ce-i de făcut?*, iar mai recent, *Pîine şi trandafiri* de Salînski şi *În numele revoluţiei* de Şatrov.

În acelaşi timp tezaurul repertoriului permanent al teatrului e completat cu cele mai bune opere din dramaturgia universală: *Livada de vişini* de Cehov, *Căsătoria* de Gogol, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Cyrano de Bergerac* de Rostand, *Fata cu ulciorul* de Calderon, *Vassa Jeleznova* de Gorki şi, mai recent, *Sfînta Ioana* de G. B. Shaw.

În legătură cu această parte a repertoriului aş vrea să subliniez un fapt semnificativ.

Am avut prilejul să văd unele din aceste piese jucate şi la alte teatre care nu se numesc *de tineret*. Cu inevitabile excepţii, ca de exemplu în cazurile cîte unui venerabil patriarh al scenei, din punct de vedere artistic în general, interpretarea lor pare a fi aceeaşi şi la teatrele obişnuite ca şi la teatrul tineretului.

Există totuşi ceva, un imponderabil, care face ca diferenţa de atmosferă, de temperament, uneori de ritm şi totdeauna de punere în scenă să fie evidentă, aş putea spune palpabilă. Mi-amintesc de două spectacole cu piesa lui Gogol, *Jucătorii de cărţi*, unul jucat de actorii de la renumitul Teatru de Satiră din Moscova, iar celălalt de un colectiv tînăr. Colegii maturi au trebuit să recunoască ei înşişi şi au recunoscut cu bucurie că balanţa s-a înclinat dintr-o mişcare în favoarea tinerilor lor colegi.

Aş vrea să remarc aici că un fenomen similar s-a petrecut şi la noi cu unele spectacole ale Studioului Institutului de Teatru „I. L. Caragiale". Cine n-a remarcat fermecătoarea supleţe a unor spectacole de producţie şi n-a regretat că acea prospeţime, coeziune, acea respiraţie unitară, care fac farmecul unor asemenea spectacole, nu sînt totdeauna întîlnite în teatrele în care se risipesc proaspeţii absolvenţi? Dacă nu ne prea bucură acest fapt, n-avem în schimb nici motive de mîhnire. E o lege obiectivă. Şi speranţele se îndreaptă în mod firesc spre spectacolele Teatrului Tineretului, unde acest imponderabil poate şi trebuie să fie prezent *totdeauna* şi să se facă simţit.

Teatrul Comsomolului Leninist din Moscova, ca şi confratele său leningrădean reuşesc să păstreze acest specific şi să imprime fiecărui spectacol al lor, chiar atunci cînd nu e vorba de o piesă de tineret, o tinereţe captivantă, un zbor curajos al fanteziei (exemplu: *Umiliţi şi obidiţi* după Dostoievski la Leningrad, în regia lui Tovstonogov), o tinerească zburdălnicie a ideilor generoase, în sfîrşit un spirit de NOU care nu tinde să însemne „nemaivăzut", dar te face să simţi o adiere proaspătă, plăcută, sănătoasă, viguroasă...

***

Teatrele sovietice de tineret reuşesc să te cucerească prin tinereţea care freamătă în fiecare spectacol. Cuvîntul *tinereţe* pe firma lor ajunge să fie astfel pe cît de potrivit pe atît, poate, de neobligatoriu. În orice caz, chiar de le-ar zice altfel, ele ar rămîne tot de tineret, pentru că prin specificul lor te fac să-ţi aminteşti permanent nu de nume, ci de *ceea ce sînt* ele într-adevăr, aşa cum veşnic tînăra Julieta spunea despre iubitul ei Romeo:

„...Floarea
Pe care vre-o poveste a botezat-o roză
Tot dulce-ar mirosi, chiar de-ar chema-o altfel..."

Şi bine fac, şi bun exemplu dau!

Scenă din „Ani de pribegie" de Arbuzov (Teatrul Comsomolului Leninist)

Florin Tornea

CARACTER POPULAR ŞI EXPRESIE ARTISTICĂ

Teatrele ţării ne-au oferit, inaugurînd stagiunea 1958—1959, o demonstraţie. O demonstraţie de ataşament faţă de operele de frunte mai vechi ale dramaturgiei noastre realist-socialiste; o demonstraţie a puterii de dăinuire în actualitate a acestor opere, a utilităţii prezenţei lor în cadrul repertoriilor permanente ale scenelor noastre. E drept, la aceasta a contribuit, în bună măsură, şi o împrejurare regretabilă, pe care nu o putem, desigur, trece cu vederea: puţinătatea producţiilor dramatice noi, la acest început de sezon artistic. Doar trei lucrări în premieră — dintre care două văzuseră lumina rampei încă la sfîrşitul trecutei stagiuni *(Ultimul tren, Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul, Răzeşii lui Bogdan)* — sînt mai curînd excepţii lăudabile, care confirmă o stare de fapt, vrednică de o adîncă meditaţie şi de o grabnică acţiune de îndreptare din partea factorilor răspunzători de viaţa şi dezvoltarea teatrului nostru, din partea, în primul rînd, a dramaturgilor noştri[1].

Stagiunea 1958—1959 s-a deschis, aşadar, după un efort de reexaminare şi de selecţie a lucrărilor mai vechi. Ani de-a rîndul uitate în arhivele secretariatelor literare, socotite depăşite de vreme, unele din marile succese din „anii începuturilor" dramaturgiei construirii socialismului, ca şi altele mai recente, au fost repuse în scenă. N-au lipsit voci care să se îndoiască de îndreptăţirea acestei opere de selecţie, de rodnicia „reluărilor" cu care mai toate scenele de pe cuprinsul ţării au păşit pragul stagiunii. Piesele mai vechi, se spunea, dincolo de caracterul depăşit al temei, au arătat, la vremea reprezentării lor, o seamă de scăderi şi stîngăcii artistice. Reluate azi, lucrările respective nu vor putea să treacă rampa, mai mult şi mai bine decît au făcut-o acum cinci, şase, opt sau zece ani, cînd au fost pentru întîia oară puse în scenă. Exigenţa publicului a crescut. Experienţa de viaţă şi cunoaşterea vieţii s-au împlinit de-a lungul anilor. Ceea ce a trecut odată prin faţa spectatorilor, nu putea azi, reîntîlnit, să apară iarăşi proaspăt şi mai ales să îmbogăţească zestrea de cunoştinţe a publicului. Cel mult, ar putea lua aspectul şi ar putea solicita interesul stîrnit de un document istoric...

Asemenea argumente ale îndoielii au putut stărui, din fericire neluate în seamă, pînă după cea dintîi ridicare a cortinei. După cea dintîi ridicare a cortinei, ele au pălit, unele după altele, învăluite parcă de propria lor deşertăciune. *Anii negri* şi *Ultimul mesaj* au prilejuit spectatorilor din Bucureşti, Constanţa, Petroşani, Timişoara, emoţia neaşteptată a unei adevărate noutăţi. *Minerii* au ridicat în ochii băimărenilor prestigiul, oarecum şubrezit acum un an, al teatrului lor. E revelator ceea ce s-a petrecut la Municipal cu *Recolta de aur*: publicul nu a asistat, ci a participat la spectacole; el nu a răsplătit doar cu aplauze, spectacolul, ci şi cu dezbateri. Fenomenul acesta al satisfacţiei faţă de reluări a fost general. El a putut fi observat chiar în nedumeririle ori, uneori, în amărăciunea acelor spectatori cărora le-a fost dat să revadă *Mireasa desculță,* sau *Cumpăna,* sau *Mielul turbat,* de pildă (la Galați, la București — Teatrul „C. Nottara", la Oradea), în condiții artistice neadecvate ori neprielnice. Condițiile artistice în care au fost reluate piesele nu au fost și nici nu puteau fi pretutindeni neprihănite. Cronicarii, dînd seama despre ele, au avut pentru multe spectacole, motive să-și exprime rețineri sau chiar cuvinte de dojană. Dar deocamdată, această latură, foarte importantă, e o a doua latură în problema ce discutăm. Mai însemnat decît orice este efectul demonstrativ al reluărilor. Vocile sceptice au amuțit. S-au înlocuit cu o bucuroasă uimire și, pe alocuri, cu întrebări : ce a determinat îmbrățișarea atît de încrezătoare și largă, răsunetul atît de plin de prețuire de care s-au bucurat lucrările socotite „depășite" ?

---

[1] Cunoaştem în parte şantierul scriitorilor noştri de teatru, ca şi unele date privind făgăduinţele lor (contractuale) date teatrelor; ştim unele lucruri şi despre frămîntările creatoare ale dramaturgilor noştri şi avem de aceea motive să socotim vremelnică absenţa lor din cîmpul reprezentaţiilor care au deschis stagiunea. Ceea ce, fireşte, nu înseamnă absolvirea dramaturgilor de păcatul întîrzierii, nici de necesitatea unei profunde analize a cauzelor care au putut duce la această întîrziere, precum şi a mijloacelor în stare s-o înlăture.

***

Dacă vom răspunde : actualitatea lor, vom constata doar dezmințirea pe care faptul concret — reprezentarea acestor lucrări — a adus-o celor cîtorva ce se îndoiau de oportunitatea reluărilor. Dar nu vom lămuri *de ce* sînt — ori au rămas — actuale, piese în care asistăm totuși la împrejurări, conflicte și eroi pe care vremea le-a împins oarecum în orizonturile amintirii. Munca și lupta ilegală a comuniștilor din *Anii negri ;* trezirea conștiinței patriotice a ostașilor tîrîți de fascism în criminalul război de cotropire a pămîntului sovietic și întoarcerea armelor împotriva dușmanului înrobitor — hitleriștii (așa cum le vedem în *Ultimul mesaj) ;* victoriile dobîndite, în grele condiții de luptă, ale clasei muncitoare și ale partidului, pentru mai mult cărbune, în anii primelor planuri de stat *(Minerii) ;* victoria revoluționară a puterii populare și a partidului, care au smuls din mîinile exploatatorilor instrumentele exploatării *(Cumpăna) ;* cei dintîi pași, încercați de țărănimea muncitoare, condusă de partid, înspre transformarea socialistă a muncii și a cugetului ei, cu variatele cotituri și piedici pe care a fost nevoită să le răzbată în drumul ei spre colectivizare *(Recolta de aur, Mireasa desculță) ;* toate acestea și alte asemenea momente constituie verigi din lanțul mărețelor etape și aspecte ale încercărilor poporului muncitor în eforturile lui spre socialism. Sînt cadrul unor întîmplări dramatice și al unor prezențe umane care aparțin, neîndoios, istoriei, trecutului. E ceea ce a îndrituit poate, pe unii cronicari, să numească lucrările dramatice în care s-au văzut oglindite și comentate aceste întîmplări, prezențe și conflicte, *documente* — istorice și artistice. E ceea ce i-a îndemnat să analizeze valorile reluării lor, în perspectiva aceasta a documentului, a faptului consumat, și să le judece după măsura în care aflau în ele satisfacția evocării emoționante ori a justei și instructivei reconstituiri.

Înțelegerea documentară a lucrărilor dramatice de care ne ocupăm ni se pare însă cel puțin unilaterală, exterioară, limitată. Căci, nu latura lor documentară, nu circumstanțele singure (oricît de învolburate și colorate) le caracterizează ; ci sensurile și chemările care le animă, viața și dimensiunea devenirii care palpită în ele. Un document pur și simplu e ca o piesă de muzeu : împietrește trecutul, te îmbogățește cu o cunoaștere rece, care nu te implică și nu te angajează. Mihai Buznea, sau căpitanul Zarandu, sau Anton Nastai sînt însă eroi, și faptele lor sînt fapte peste care vremea nu a putut așterne răceala documentului de arhivă. Ei au crescut spre noi, luminînd și stimulînd cu faptele lor apuse, faptele noastre de azi ; germinînd în conștiința lor de ieri, conștiința noastră de azi ; lămurind, cu frămîntările și încercările lor de altădată, hotărîrile și victoriile noastre actuale. Așadar, ceea ce este, în primul rînd, interesant și important în ei ; ceea ce-i face să dăinuie, este forța lor de a cuprinde și de a surprinde *încă de pe atunci* — din momentele destinate marilor amintiri în care au trăit — momentul actual, perspectivele zilei în care trăim ; este forța lor de a ne reprezenta nu numai în ceea ce am fost, ci și în ceea ce am năzuit să fim, în ceea ce deveneam. Iată de ce ei, și dramele trăite de ei, aparțin actualității, în ciuda și peste cadrul de circumstanță, depășit de vreme, în care-i vedem — pe scenă — mișcîndu-se.

Cu toate acestea, întrebarea stăruie: de ce eroii aceștia, dramele lor, conflictele în care-i vedem încordați, sînt feriți de alterare de-a lungul vremii? Ce principiu le păstrează puterea de a ne mișca, de a însenina nedumeririle noastre, de a dezlega chiar, unele din problemele noastre de viață? Întrebarea stăruie, pe drept. Căci, dimensiunea devenirii individuale este inoperantă dacă nu se însoțește organic, dacă nu se întrețese cu dimensiunea care caracterizează pe alt plan — pe planul substanței și al funcției lor — eroii dramelor noastre: dimensiunea popularității.

***

Asupra acestei dimensiuni s-ar cuveni să stăruim mai îndelung. Și pentru că de înțelegerea importanței ei esențiale atîrnă înțelegerea însăși a forței de dăinuire în actualitate a unei opere de artă. Și pentru că, în strădania dramaturgilor și artiștilor noștri teatrali, pentru făurirea unei arte valoroase, realist-socialiste, înțelegerea justă a ceea ce se cheamă caracter popular și înțelegerea necesității de a imprima creației lor un caracter popular au fost și rămîn printre cele mai de frunte condiții ale succesului lor.

E limpede că popularitatea unei opere e altceva, în vederile noastre, decît ceea ce însemna sub regimul esteticii antimarxiste, al artei rupte de interesele poporului, ca și de viața însăși. Sub regimul acestei estetici și acestei arte, omul se confunda cu individul; limitele relațiilor — contradicțiilor și conflictelor dramatice — dintre oameni se restrîngeau între patru pereți și se rezolvau restrînse între patru pereți, dincoace de orice implicații și semnificații sociale. Subiectivistă și individualistă prin excelență, arta aceasta își îngăduia, e drept, la nevoie, o privire și în afară, înspre popor. Dar nu spre slujirea lui, nu spre luminarea și întărirea lui, ci dimpotrivă (în spiritul orînduirii pe care această artă o slugărea), spre a-l păstra și a-l determina să se păstreze în resemnare, în orbită cuminţenie. În atare împrejurare, poporul apărea în artă, ca un fundal de valori umane nediferențiate, destinat să scoată în evidență pînă la urmă fața și fapta tot a unui individ izolat, a unei „personalități de elită", a unui erou de zile mari, cu capacități intelectuale, morale, creatoare, fără de care poporul nu s-ar fi putut, pasămite, mișca, nu ar fi putut gîndi, fără de care istoria însăși ar fi stat pe loc. Poporul era astfel, în artă ca și în viață, instrument în mîna dușmanilor lui, mînuit de dușmanii lui împotriva lui însuși. Viața și năzuințele lui, desconsiderate, apăreau în afara istoriei, ca un *dat* înghețat și inert, asupra căruia timpul nu operează, lipsit deci de o forță proprie care să-l mîne spre altceva, spre alte rosturi decît cele în care-l țineau sau către care îl mînau clasele dominante. Ideea de clasă, în relațiile lui cu stăpînirea și stăpînitorii, îi era dacă nu necunoscută, interzisă cugetului lui și mai ales acțiunilor lui. Populare deveneau astfel: opincile și talanga, cronica din bătrîni, credința strămoșească, legea sîngelui — perspectiva idilică a realităților date, perspectiva evazionistă în trecut, perspectiva mistică religioasă, perspectiva beției șovine. Toate, îmbăiate în vraja unui lexic și a unei ritmici folclorice contrafăcute, cînd nu îmbrăcau haina vulgarității și trivialului. „Sămănătorist", „tradiționalist", „mioritic", „gîndirist", înțelesul dat popularului, sub zodia artelor și esteticii burgheze, a fost un înțeles, prin natura lui, străin poporului. Nu numai că acest înțeles nu are astăzi nimic de-a face cu ceea ce înțelegem prin caracter popular al unei opere; dar, folosind un cuvînt al lui Brecht, cu acest înțeles, și împotriva acestui înțeles, trebuie să ducem lupta. Căci poporul nu mai deține azi, prin falsificare de ierarhii, un loc periferic — de fundal — în societate, în istorie. El se află în centru, factor determinant nu numai al vieții individuale, dar și al conținutului ideologic și estetic al artei. El nu se supune pasiv „istoriei" pe care mincinos o făureau altădată personalități de elită, ci ia parte în chip revoluționar la dezvoltarea lumii, *face istoria,* se schimbă conștient pe sine, schimbînd fața lumii. Poporul a devenit, ca în viață, subiect și al operei de artă. Individul i se subordonează și apare ca exponent al său. De aci, o seamă de consecințe:

Caracterul și conflictele dramei de esență populară scapă de artificialitatea și de limita cantitativă care au putut îngădui unui năstrușnic statistician, de la sfîrșitul secolului trecut (dar reeditat de cîteva ori și tradus în ultimii ani, în folosul fabricanților de teatru din apusul atlantic și transatlantic), să numere pentru drama burgheză cîteva zeci de situații dramatice etern repetabile, să descopere și să ofere ca pe o rețetă infailibilă o „artă de a inventa personaje“, în laborator[2]. Caracterele și conflictele dramei noastre scapă și de sub dominația *cazului* (interesant pentru valoarea lui particulară, proprie, de ciudățenie rară), pentru a crește spre o valoare reprezentativă, larg-cuprinzătoare, de semnificații și tendințe sociale, istorice. Limitele strîmte în care se arătau altădată problemele de viață se extind spre ample orizonturi, spre orizonturile revoluționare ale progresului permanent. Drama noastră nu mai poate fi înțeleasă fără un mesaj înalt, în care este angajată cauza poporului. Ea devine meschină, lipsită de sens, inutilă, dacă nu este animată de o nestăvilită combativitate de clasă în promovarea mesajului care o legitimează. Din acest punct de vedere, al combativității, caracterul popular al artei e una cu spiritul de partid, care-i dă viață, și nu poate fi înțeles dacă nu se însoțește organic cu spiritul de partid. De asemenea, urmărind să descopere și să promoveze adevărul, caracterul popular nu poate fi atribuit decît unei opere a cărei expresie artistică e limpede, accesibilă, deschisă oricărei înțelegeri.

Parte integrantă a cauzei generale a poporului, așa cum o cerea Lenin, mult înainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, arta își impune astăzi această calitate prin forța însăși a realității în care poporul se înfățișează — cu măreția cuceririlor lui, a forței și aspirațiilor lui — drept principiu determinant al faptelor și conștiinței fiecăruia dintre noi. Iată de ce, înfățișînd omul, arta realist-socialistă caută să descopere, în individualitatea măruntă, dimensiunile majore care copleșesc vremelnicul și întîmplătorul, însușirile care solidarizează, nu pe cele care izolează pe om de ceilalți; dimensiunile în care se oglindesc, precum universul într-un strop de rouă, viața și sensurile de viață către care se îndreaptă poporul. Arta nu e populară doar cînd vorbește despre, sau cînd înfățișează mulțimi. „Să arăți pe scenă revoluția cu ajutorul unor mulțimi care merg cu drapele, este prea puțin“, zicea Stanislavski. „Trebuie să arăți revoluția prin sufletul omului“, prin reprezentanții poporului, prin reprezentanții lui cei mai înaintați, mai conștienți de misiunea lor reprezentativă, și, prin aceasta, conștienți de greaua lor misiune de a ridica la înălțimea lor partea încă întîrziată a maselor populare. Înfățișînd omul pe aceste dimensiuni, opera de artă dezvăluie caracterului popular care o definește, și o forță propulsivă, pe lîngă una clarificatoare, necunoscută altădată, sub zodia artei în care popular era, nu-i vorbă, omul simplu, omul din popor, dar omul simplu „așa cum se dă“. Sub zodia acestei arte, acestui om îi era oprit accesul la năzuință, la vis și la realizarea visului; lui îi era străin „clocotul înainte“, despre care vorbea Herzen, acel lucru „cu adevărat sfînt și înalt“, „omul în continuă dezvoltare“, pe care-l cînta Gorki.

***

Asupra caracterului popular, ca una din dimensiunile esențiale ale artei realist-socialiste, s-a discutat prea puțin în lumea teatrului nostru. Căutările novatoare din ultimii ani s-au manifestat în special pe planul tehnicității. S-a neglijat însă, pare-se, să se observe dimensiunea popularului și ca un izvor de expresivitate artistică deosebită. Formule regizorale sau scenografice (îndeosebi unele de ordinul expresionismului sau constructivismului), rebutate de experiența anilor, au fost adesea reluate și prezentate ca descoperiri de ultimă oră. Roadele negative ale unor atari „înnoiri“ n-au întîrziat însă să se arate, ori de cîte ori au fost încercate. Piesele care au deschis stagiunea din anul acesta au pus însă pe artiştii făuritori de spectacole în faţa îndatoririi de a găsi alte mijloace pentru o valorificare maximă a conţinutului lor de idei, de viaţă, a mesajului lor.

---

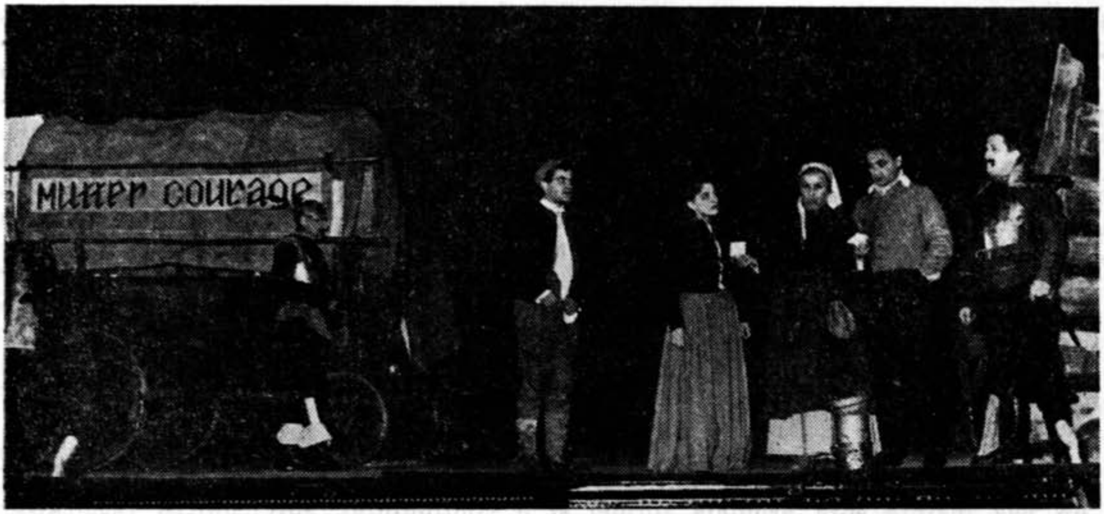
[2] E vorba de Georges Polti, cu lucrările lui de bază: *Arta de a inventa personaje* și *Cele 36 de situații dramatice*. Același autor, creator al unei *Teorii a temperamentelor*, a numărat și pentru uzul actorilor gesturile respectivelor personaje în respectivele situații, într-o a treia lucrare: *Notația gesturilor*.

În anii primei lor reprezentări, aceste piese fuseseră obiectul unui tratament destul de inexperient uneori, destul de vitreg, lipsit de iniţiativă şi de ataşament alteori. Textul pieselor fusese mai curind *înveşmîntat* scenic decît *însufleţit* scenic. O placiditate, rudă cu neîncrederea, i-a stăpînit deseori pe regizorii şi interpreţii lucrărilor dramatice născute în anii construirii socialismului şi menite să înaripeze eforturile construirii socialismului. Erau luate în braţe scăderi şi lipsuri inerente începuturilor, de care se făceau vinovate aceste lucrări, şi se căutau în ele argumente pentru apărarea lipsei de entuziasm şi de căldură cu care teatrele le întîmpinau, pentru apărarea platitudinii ori superficialităţii cu care erau montate şi jucate. Ceea ce se izbutea cu o operă din marele repertoriu clasic, sau cu una din repertoriul marii dramaturgii sovietice, se izbutea prea arareori cu o piesă originală nouă. E drept, această piesă zămislită în lumina zilelor noastre, fremătînd, în conţinutul ei, de viaţa noastră de azi, era construită adesea pe tiparele nepotrivite ale dramei burgheze de ieri. Dar păcatul acesta (încă la ordinea zilei pentru multe cazuri) era un păcat mărunt, în raport cu virtuţile de esenţă ale piesei respective: spiritul ei profund partinic, caracterul ei popular, veridicitatea imaginilor, actualitatea ei arzătoare, perspectiva viitorului ce se desprindea din ea. Aceste virtuţi nu trebuiau, pe scenă, să fie subordonate deficienţelor de construcţie de care suferea textul. Dimpotrivă, scena era chemată să pună în lumină virtuţile, în pofida deficienţelor. Era chemată s-o facă şi putea s-o facă. Dovadă, mare parte din spectacolele cu reluări din această deschidere de stagiune. Cu excepţii, de care cronica se ocupă la locul cuvenit (excepţii care, la o adică, pot constitui exemple de contrast edificator), am asistat, văzînd aceste reluări, la strădania regizorilor şi artiştilor interpreţi de a izgoni din scenă cenuşiul şi de a înscăuna în locul lui viaţa. L-am văzut pe om, pe scenă, încercînd să se reprezinte simplu şi autentic pe sine, nu doar să se mulţumească prin a se declara; l-am văzut dorind să trăiască, ferindu-se să peroreze steril; să convingă şi să emoţioneze, să nu treacă neobservat. *Noul* revoluţionar, pe care-l trăieşte şi către care tinde poporul muncitor, vrea în aceste spectacole, să se impună firesc, şi convingător să înfrîngă vechiul. Perspectiva socialistă a vieţii se sileşte să nu mai apară din replici ca o teză, ci ca o certitudine, ca o necesitate, din ciocnirile dramatice. *Nopţile tăcerii*, la Teatrul de Stat din Bîrlad, unde drama personală a eroilor acoperă drama socială prin folosirea abundentă de contorsiuni psihologiste şi de mijloace plastice naturaliste, este, în acest sens, una din acele excepţii convingătoare prin contrast, de care vorbeam. Poate şi *Cumpăna*, de la Teatrul „C. Nottara", unde se pare că regizorul a fost cucerit mai degrabă de dilema corneliană a eroului Luciei Demetrius, decît de cruciala răsturnare şi înnoire de valori morale şi sociale pentru care acest erou (Anton Vadu) luptă în piesă. Poate şi altele... Dar fapta artistică a colectivului de actori de la Municipal, care l-au secondat pe Ion Olteanu, regizorul de azi al *Recoltei de aur;* fapta lui Márton Iános, noul Spiridon Biserică, pe care mult înzestratul ansamblu al Teatrului Maghiar din Satu Mare l-a încadrat într-o irezistibilă orchestraţie comică; fapta atîtor teatre din Bucureşti şi din celelalte regiuni ale ţării care s-au hotărît — şi nu fără a se impune cu rezolvări proprii artistice — să înlăture din scenă „păşunismul" (atunci cînd înfăţişează viaţa şi lumea satelor noastre de azi), ori salopeta de mătase din constumaţia muncitorului nostru; pentru care lupta de clasă nu mai apare ca o simplistă şi vulgarizantă confruntare de costume şi feţe (unele stereotip ridicole, altele stereotip inexpresive), ci ca un subtil şi aspru proces de înfruntare a două ideologii şi a multor psihologii; pentru care conflictele dramatice din *Anii negri*, din *Ultimul mesaj*, din *Minerii* nu sînt simple prilejuri de melodramă ori de joc de artificii, ci prilejuri de a înfăţişa „chinurile naşterii noului" (aşa cum cerea cîndva criticul sovietic I. Elsberg); toate acestea vorbesc, în opera de valorificare scenică a dramaturgiei noastre realist-socialiste, despre o cale sănătoasă de dezvoltare a artei noastre teatrale. Aceasta nu mai porneşte de la nu ştiu care cerinţe exterioare, tehnice, ale scenei, pentru mulţumirea stearpă a privirii sau a psihologiei spectatorului nostru, ci de la rosturile intime ale teatrului: de la substanţa şi funcţia lui adînc populară; de la înţelegerea justă, partinică, mobilizatoare, a caracterului popular care defineşte arta în genere şi mai ales arta teatrală realist-socialistă.

E îmbucurător să constaţi că o asemenea cale spre expresivitatea artistică — realistă şi populară — a fost determinată de dramaturgia noastră naţională, încercată pe această dramaturgie. E revenirea la matca bunei tradiţii, la şcoala maeştrilor înaintaşi. După o temporară abatere spre ispitele „moderniste", în revenirea aceasta la buna lui tradiţie, teatrul nostru se întîlneşte, îmbogăţindu-şi forţele creatoare şi lărgindu-şi orizonturile, cu cel mai agitatoric dintre îndemnurile artistice ale lui Stanislavski. Cu îndemnul pe care marele regizor îl făcea artiştilor de teatru, acela de a-şi vedea contopite interesele lor proprii, profesionale, cu interesele patriei, atunci cînd făuresc un spectacol ori un rol în care sînt puse în joc aceste interese.

Pe plan estetic, îndemnul lui Stanislavski se rezolva în blocul unitar de sarcini creatoare — înţelegerea, trăirea şi întruparea ideii — care realiza după dînsul „un pas înainte spre armonia formei şi a conţinutului, spre sinteza ideologică-artistică în artă". Această sinteză nu se poate constitui însă practic, doar raţional, mai ales în faţa unei opere de înalt freamăt cetăţenesc, patriotic. O participare etică a artistului este neapărat şi primordial necesară. „Voi... — mai spune Stanislavski — aveţi conştiinţa celor mai înalte noţiuni, ca patrie, popor, datorie cetăţenească. Trebuie doar să ştiţi cum să treziţi în voi sentimentul corespunzător. Să provocaţi acest sentiment. Cum? Simţindu-l cît de cît. Iubiţi în întregul ei prea frumoasa noastră patrie şi nu despărţiţi în voi profesia actorului de temelia ei, de calitatea voastră de cetăţeni, de oameni vii ai ţării sovietice..."; de fii şi slujitori ai „acestui întreg unic indivizibil care este poporul".

Am resimţit parcă, luate în seamă, aceste îndemnuri ale lui Stanislavski, în patosul revoluţionar al lui Mihai Buznea interpretat de G. Calboreanu; în simplitatea pătrunzătoare cu care Ion Manta a înfăţişat pe încercatul preşedinte de colectivă Iacob Istrati; în zvîcnetul eroic cu care tînăra Ioana Citta-Baciu din Bîrlad a retrăit viaţa de legendă a Ecaterinei Teodoroiu; în viaţa artistică pe care Horea Popescu a ştiut s-o imprime textului lui E. Maftei: *Răzeşii lui Bogdan* şi celui al lui Victor Bîrlădeanu: *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul;* în dinamismul pe care Farkas István l-a imprimat spectacolului *Mielul turbat* de la Teatrul Maghiar din Satu Mare; în perspectiva socială pe care au dat-o decoraţiei *Anilor negri* M. Tofan la Constanţa şi Liviu Ciulei la Bucureşti, ca şi în modul cum, şi pe planul acţiunii, Dan Nasta a încercat — şi în parte a izbutit — să lărgească pînă în tumultul străzii, cadrele aceleiaşi piese, *Anii negri*. În ciuda cîtorva spectacole pripit montate, ori a altora montate încă fie prea „cuminte", fie fără har (unele din ele putînd încă să mai „crească" pe parcursul reprezentaţiilor), nu e, credem, un cuvînt rostit într-o doară, dacă socotim că deschiderea stagiunii acesteia a luminat mai puternic artiştilor teatrului nostru, drumul care bucura cu osebire pe Gorki, „drumul adevărului social, popular"; că acest drum le-a fost mijlocit de înţelegerea, trăirea şi întruparea emoţionantă şi convingătoare a marilor idei conţinute în tînăra noastră dramaturgie realist-socialistă. Eşecul de la Galaţi al tînărului regizor Moisescu, în montarea piesei *Mireasa desculţă*, vine ca o ultimă categorie a excepţiilor care ne întăresc convingerea exprimată mai sus. Valeriu Moisescu a înţeles şi a trăit mesajul piesei pe care a regizat-o, dar n-a ştiut să-l întrupeze. A fost victima unei excesive preţuiri a propriei lui profesii de regizor şi a mijloacelor tehnice. A subpreţuit actorul şi rolul actorului în întruparea ideii şi a mesajului dramei. Sînt greşeli care vor face poate obiectul unor insistenţe aparte şi asupra cărora, sîntem încredinţaţi, însuşi regizorul gălăţean va şti să reflecteze în mod pozitiv. În general însă, rămînem la constatarea că ne aflăm în faţa unui semn de bune perspective în căutările înnoitoare ale artiştilor noştri de teatru. De n-ar întîrzia numai, peste măsură, dramaturgii noştri să stimuleze aceste căutări!



Scenă din „Mutter Courage" (Teatrul Naţional din Iaşi)

Simion Alterescu

UNITATE DE CONCEPŢIE – VARIETATE ÎN MIJLOACELE DE EXPRESIE

Festivalul teatrelor dramatice a devenit o manifestare care, prin periodicitate şi amploare, constituie un real stimulent al activităţii teatrelor din ţară şi care oferă posibilitatea confruntării valorilor artistice realizate în arta noastră teatrală. Faţă de concursurile republicane ale tinerilor artişti şi în raport cu decadele dramaturgiei originale, Festivalul din anul acesta, avînd ca preocupare principală reprezentarea dramaturgiei originale, dar incorporînd şi cele mai bune spectacole cu piese din literatura universală, a oferit o imagine de ansamblu mult mai completă în ceea ce priveşte stadiul de dezvoltare al teatrului nostru.

Aspectul care ne va preocupa îndeosebi pe noi, în acest articol, va fi cel al regiei, considerînd că discutarea fenomenului teatral sub incidenţa acestei probleme este de cea mai mare utilitate pentru a sezisa sensurile şi tendinţele care caracterizează teatrul romînesc în momentul actual. (Faptul că din Festival au lipsit multe teatre, printre care şi teatre importante din Bucureşti, încă nu poate face neoportună această discuţie, dacă ţinem seama de forţele artistice participante la Festival, de varietatea şi multitudinea manifestărilor, de problemele esenţiale pe care cele 24 de spectacole ale Festivalului le ridică, mai ales sub raportul artei regizorale.)

***

Nu mai tîrziu decît acum doi ani, în preajma primei decade a dramaturgiei originale, în lumea teatrală se stîrnise o largă, şi nu lipsită de vehemenţă, discuţie în legătură cu regia. Regizori, actori, dramaturgi şi critici — chiar în contradicţii de păreri — cădeau de acord, în unanimitate, atunci cînd constatau rămînerea în urmă a regiei faţă de arta actoricească, cînd protestau cu justificată nemulţumire împotriva uniformizării spectacolelor sau ajungeau, pe căi şi argumentări diferite, să discute necesitatea înnoirii regiei teatrale și să agite în fața regizorilor stindardul curajului și al îndrăznelii în luptă cu conformismul și platitudinea.

Pentru cine a urmărit cu răbdare desfășurarea Festivalului din această toamnă i-a fost lesne să capete convingerea că în teatrul nostru se petrece un fenomen extrem de îmbucurător. Chiar dacă ne-am referi numai la spectacolele cu piese originale, putem constata o mult mai mare varietate de mijloace folosite în compunerea spectacolelor. Preocuparea celor mai mulți dintre regizori pentru valorificarea scenică a pieselor originale a depășit stadiul transpunerilor scenice „obiective", lipsite de personalitate, în care contribuția creatoare a regizorului era de cele mai multe ori nesezisabilă. Piese ca *Mielul turbat, Recolta de aur, Anii negri, Ultimul mesaj, Ultima oră* au fost jucate și în urmă cu ani. Multe au constituit temeiul unor spectacole serioase, muncite, și uneori ni s-a părut — atunci — că forma lor de reprezentare este cea mai adecvată, cea mai legată de sensurile textului dramatic. Și totuși, Festivalul de acum dovedește nu numai că forma lor de reprezentare din trecut nu ar fi ideală, sau unică, ci că o piesă poate și trebuie să-și capete interpretări regizorale în funcție de personalitatea artistului, că există o mare varietate de mijloace, care poate valorifica mai bine chiar decît în trecut, mesajul operei dramatice.

Niciodată *Mielul turbat* de Aurel Baranga nu și-a găsit o reprezentare atît de profund comică și atît de manifestă, în ceea ce privește conținutul satiric, ca la Teatrul din Satu Mare ; *Recolta de aur,* de același autor, nu s-a bucurat în trecut de perseverența și minuțiozitatea unui regizor care să caute a valorifica, prin actori, prin amănuntul interpretativ, sensurile piesei ; în *Ultima oră,* regizorul a arătat că reluarea muncii asupra unei piese, cu un alt colectiv, constituie un nou proces de creație, care a impus spectatorului cu mai multă pregnanță semnificația comediei amare a lui Mihail Sebastian ; și probabil că puțini spectatori și-au închipuit că *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru poate să capete o reprezentare scenică — chiar dacă discutabilă — în care aportul regizorului tinde să amplifice valoarea de document istoric a piesei, ca și valoarea sa educativă, prin mijloace care lărgesc mult cadrul dramatic creat de autori. În piese reprezentate pentru prima oară *(Răzeșii lui Bogdan, Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul),* aportul regizorului a fost salutar prin caracterul inovator, prin grija de a pătrunde cu finețe și acuitate în substanța dramatică a pieselor, dar totodată, prin găsirea formelor corespunzătoare scenice, printr-o originalitate care a căutat să stabilească specificul și particularitatea spectacolului în funcție de specificul operei dramatice.

Se dovedește din cele mai multe spectacole cu piese romînești prezentate în Festival — ca și din spectacolele *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Mutter Courage* (Teatrul Național-Iași), *Orologiul Kremlinului* (Teatrul de Stat-Bacău), *Tragedia optimistă* (Teatrul Național-Craiova), *Jurnalul Annei Frank* (Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare) — că îndemnul la curaj și îndrăzneală a rodit, că personalitatea regizorului, aportul său creator și dorința sa de originalitate se pot manifesta în voie și cu rezultate fericite pentru teatrul nostru, atîta vreme cît concepția generală a spectacolului pornește de la ideea respectării importanței textului dramatic.

Au fost glasuri, în discuția despre regie de acum 2—3 ani, care îndemnau regizorii la economia de fantezie și la respectul textului, ca și cum fantezia regizorului și textul dramaturgului ar fi contradictorii și ireconciliabile. Oare nu este mai respectat gîndul poetului dramatic — și el rodul unei fantezii creatoare — în spectacole ca cele pomenite, în care regizorii au adus o contribuție personală în transpunerea scenică a textului, găsind poeziei dramatice forma specifică a poeziei scenice ?

Regizorii spectacolelor pomenite nu au recurs nici la extravaganțe, nici la procedee formale în sine, ci au îmbogățit varietatea mijloacelor de expresie scenică, concentrîndu-se asupra temei centrale a piesei, adoptînd și selecționînd mijloacele cele mai expresive și cele mai corespunzătoare temei și specificului piesei.

În fond, spiritul de partid al acestor spectacole, spiritul creator al acestor regizori, funcția lor și concepția lor regizorală s-au definit în raport cu atitudinea lor față de cele două elemente esențiale ale teatrului : textul și actorul.

Regizori ca Horea Popescu, Farkas István, Mony Ghelerter, Ion Olteanu, M. Seckler, Vlad Mugur au înțeles că rolul regizorului nu se poate reduce la acela al unui meseriaș care are numai obligații față de text, dar nu și drepturi. Adoptînd o astfel de atitudine, regizorul ar nega însăși funcția regiei, al cărei rol creator trebuie să se manifeste în trecerea de la viața latentă a operei dramatice la viața concretă scenică. Negînd rolul creator al regiei în acest proces, am nega în fond însăși teatralitatea artei dramatice.

***

Festivalul, prin multe din spectacolele sale, ne permite să tragem concluzia că mulți regizori, căutînd să inoveze, își sporesc mijloacele cu ajutorul cărora pot pătrunde cît mai adînc în opera dramatică și, deci, pot oglindi mai profund viața. Pe această linie sînt realizate spectacolele *Răzeșii lui Bogdan* (Horea Popescu), *Ultima oră* (Mony Ghelerter), sau *Recolta de aur* (Ion Olteanu). Procesul de creație regizorală începe aci cu un amplu proces de cunoaștere. Regizorii au făcut efortul pătrunderii în spiritul operei, în stilul epocii, au sezisat adevărul istoric și omenescul personajelor, dar nu s-au oprit aci.

Acesta este doar un proces de cunoaștere, cu care nu se poate mulțumi un regizor creator. Abia ulterior acestui proces de cunoaștere, regizorul își poate preciza concepția regizorală în funcție de specificul piesei și de specificitatea scenică la care el aspiră. Concepția regizorilor pomeniți s-a constituit și ea ulterior, în procesul de muncă cu actorul, în felul în care ei au ajuns împreună cu actorii (I. Manta — Iacob Istrati ; Șt. Ciubotărașu — Preotul satului ; Kovács G. — Bucșan ; Lohinszky L. — Andronic ; Nelly Nicolau — Catinca) la cunoașterea profundă a prototipurilor din viață ; în felul în care au realizat comuniunea cu ideile piesei, dezvăluind subtextul acesteia. De aceea, *Ultima oră* și *Recolta de aur* ni s-au părut niște spectacole noi, mai bogate și mai pline de semnificații ca în trecut. Inovația acestor regizori a mers pe linia pătrunderii cît mai adînci în viață, în esența umană a eroilor, în substanța poetică a dramei.

Inventivitatea regizorilor s-a manifestat însă și pe alte căi. În spectacolele *Baia, Mielul turbat, Mutter Courage, Tragedia optimistă, Anii negri*, Horea Popescu, Farkas István, M. Seckler, Vlad Mugur sau Dan Nasta și-au manifestat spiritul inovator pe alte căi. Ei au căutat ca, pornind de la concepția dramei, să genereze o nouă concepție, originală, a regizorului. În fond, în procesul de trecere a piesei de la viața sa latentă, spirituală, la viața sa concretă, scenică — adică în cea mai importantă etapă a creației —, regizorii au procedat la o teatralizare puternică, recurgînd la forme noi de expresie, adoptînd elemente convenționale, care au eliberat scena de tot ceea ce era de prisos unor montări cu valoare de simbol ca : *Baia, Tragedia optimistă* sau *Mutter Courage*.

„*Teatralizarea* vie și *trăirea* nu-s la antipozi, ci în strînsă legătură", afirma R. Simonov la recenta Consfătuire a oamenilor de teatru de la Moscova. Acest principiu pare că a stat la baza spectacolelor pomenite, chiar dacă profilul spectacolelor, stilul spectacolelor sînt total diferite. Horea Popescu folosește în *Baia*, pentru a da viață simbolului maiakovskian, o hiperbolă scenică impresionantă care se constituie din structura decorului, din convenționalismul aplicării acțiunii și figurației în decor, dar și din trăirea actoricească a lui Teribilov sau Optimistenko.

Pe aceeași linie, Farkas István, folosind exagerarea și grotescul, ridică *Mielul turbat*, pînă la nivelul unei satire cu o putere de generalizare mult sporită față de textul dramatic. Cei doi tineri regizori s-au dovedit în fond adepții formulei maiakovskiene : teatrul nu este o simplă oglindă, ci o lupă. Și aceasta a reieșit din toate elementele componente ale spectacolului.

Pe altă linie a fost construit spectacolul *Mutter Courage*. Înțelegînd substanța teatrului epic, dialectica dramaturgiei brechtiene, M. Seckler a aplicat în munca sa regizorală principiul adoptat de Brecht : „Noi deducem estetica noastră, ca și morala noastră, din nevoile luptei noastre". Astfel, spectacolul Teatrului Național din Iași nu dogmatizează epicul teatrului brechtian, ci-i dă un puternic caracter revoluționar, pentru că regizorul a sezisat substanța teatrului brechtian și nu s-a limitat la aspectele sale formale. „Trebuie să mărturisesc — spunea Brecht — că nu am reușit să fac să fie bine înțeles că, ***caracterul epic al teatrului meu este o categorie socială și nu o categorie a esteticii formale***" (subl. n.).

Regia a evidențiat cu mijloace simple și expresive diferitele planuri de existență ale personajului principal, prin dezvăluirea atitudinilor și sentimentelor contradictorii care au pus spectatorul nu numai într-o stare emotivă, ci în primul rînd într-o stare de reflecție asupra semnificației și actualității operei lui Brecht.

Vlad Mugur în *Tragedia optimistă* adoptă mijloace convenabile reprezentării repertoriului tragic, romantic-revoluționar.

Scenă din „Ultima oră" (Teatrul Maghiar de Stat din Tg. Mureş)

Viziunea teatrală este sprijinită de toate elementele spectacolului. Decorul, de pildă, şi aci ca şi în *Baia*, tinde să completeze şi să amplifice imaginea scenică interpretativă. Regizorul a învăţat din arta lui Tovstonogov şi Ohlopkov. El eliberează scena de toate accesoriile de prisos, pune în prim-plan eroul principal al tragediei, masa revoluţionară, şi pe turnanta care animă decorul inspirat al lui Perahim, regizorul ridică, cu mijloacele cele mai simple, simbolul revoluţiei socialiste.

Există în aceste spectacole preocuparea creatoare a regizorilor şi scenografilor de a da viaţă scenică operelor dramatice prin folosirea elementelor convenţionale specifice teatrului, puse însă în slujba sporirii fanteziei spectatorilor şi nu a gratuităţilor formale. Eforturile acestor regizori dau curs îndemnului regizorului sovietic Ohlopkov de a face experienţe, de a căuta forme noi pentru exprimarea contemporaneităţii, de a purcede la „căutări de căi noi pentru redarea impresionantă a contemporaneităţii în teatru". (Din cuvîntarea rostită la Consfătuirea oamenilor de teatru de la Moscova, oct. 1958.)

***

În acelaşi sens sînt orientate şi eforturile lui Dan Nasta cînd montează *Anii negri*. După cum mărturiseşte în programul spectacolului, regizorul a căutat să transforme „întreg materialul piesei într-o dezbatere publică asupra evenimentelor istorice", căutînd ca, prin ridicarea la scară istorică a procesului juridic, să valorifice „dinamica ideii". Buna intenţie a regizorului şi-a găsit cele mai valabile forme de expresie scenică în lărgirea cadrului social al piesei. Cu ajutorul unui ecran pe fundalul scenei, el a reuşit să sugereze prin proiecţii, amploarea mişcărilor de stradă, viaţa tumultuoasă dinafara interioarelor în care se desfăşoară acţiunea piesei. Totodată, regizorul a recurs la o convenţie teatrală, introducînd în mijlocul completului de judecată o platformă pe care se desfăşoară evenimentele piesei. Convenţia la care recurge regizorul nu mai are însă darul să contribuie la valorificarea piesei, aşa cum se întîmpla în *Baia* sau în *Tragedia optimistă*.

Această simplificare nu este convenabilă întregii piese și desfășurării acțiunii în toate momentele sale, căci convenția adoptată contrazice de pildă tabloul tipografiei ilegale, întîlnirile conspirative ș.a. Convenția în teatru impune totuși anumite reguli, dintre care cea mai importantă este veridicitatea faptelor sau sentimentelor redate. La aceasta se gîndea desigur și regizorul Ohlopkov cînd, declarîndu-se împotriva „complexității moderniste imaginare, ruptă de conținutul convenționalismului", propunea formula „convenționalismului realist".

În măsura în care convenționalismul scenic contrazice realismul unei opere dramatice și ideea fundamentală a piesei, ideea regizorală rămîne în gol, nesusținută, așa cum i s-a întîmplat, de pildă, regizorului Vlad Mugur în spectacolul *Arcul de triumf*. Tratarea elementelor convenționale ca un scop în sine a determinat rezultatul negativ al devalorizării interpretărilor actoricești.

Este vorba, în fond, de adoptarea unor forme scenice neconvenabile, necorespunzătoare textelor dramatice și spiritului lor. Acest lucru s-a manifestat însă în forme mult mai grave în spectacolele Teatrului din Galați, ambele regizate de tînărul director de scenă Valeriu Moisescu. În programele teatrului, ca și în consfătuirea ce a urmat Festivalului, Valeriu Moisescu a enunțat cîteva principii ale artei regizorului, la care nu putem să nu subscriem: regizorul are un rol creator în spectacol; spectacolul nu trebuie să fie o lectură jucată; necesitatea folosirii tuturor mijloacelor teatrului modern pentru maximum de expresivitate scenică; contemporaneitatea mesajului pe care regizorul este obligat să-l transmită într-un spectacol ș.a.m.d.

În practică însă, toate aceste precepte și deziderate sînt infirmate de realizările scenice. Și *Mireasa desculță* și *Furtuna* — dar fiecare în alt sens — suferă de o teatralizare excesivă.

În spectacolul *Mireasa desculță* avem de-a face cu o ultragiere a textului dramatic, căutînd a-l adapta forțat la ideile „noi" ale regizorului. Vrînd să inoveze cu orice chip — cel puțin în prima parte a spectacolului — regizorul manifestă o atitudine lipsită de înțelegere față de piesa lui Sütö András și Hajdú Zoltan. Intervertirea episoadelor dramatice, succesiunea lor în condițiile unei turnante scăpate de sub controlul regizorului, amestecul nedistilat dintre evocare și acțiunea prezentă fac ca ideea spectacolului să se piardă, caracterele să se destrame în plasa de idei a regizorului ucenic de vrăjitor. Valeriu Moisescu, de altfel un tînăr talentat, cu o interesantă personalitate, a vrut în mod manifest să fie inovator, fără să știe însă că inovațiile sale țin de un teatru practicat cu mai bine de trei decenii în urmă.

Nu în spiritul teatrului de agitație, piscatorian, se poate realiza spiritul contemporaneității noastre. Teatrul de agitație (Agitprop-Bühnen) cu lozincile sale didactice, cu mijloacele sale — specifice pieselor propagandistice pentru amatori, corespunde unui anumit moment în dezvoltarea istorică a teatrului revoluționar (și mai ales în cea a teatrului german). Este actuală această formulă în teatrul contemporan din țara noastră, este în spiritul unei societăți în care proletariatul a preluat puterea și face educația maselor potrivit marilor tradiții progresiste ale clasicității, în spiritul artei realismului socialist?

Și apoi, tratarea unei piese care conține, în primul rînd, un amplu proces psihologic — al țăranului care se desprinde de prejudecățile individualismului — poate fi realizată în zgomotul asurzitor al difuzoarelor, în amețeala răsturnărilor de turnantă, care nu permit nici eroilor, nici spectatorilor, să-și adune ideile și sentimentele? Nu este oare o greșeală care frizează proletcultismul, o greșeală care ignorează, în fond, sensibilitatea și inteligența publicului de azi?! Noi credem că da, deoarece greșeala se repetă și în spectacolul *Furtuna* de Ostrovski.

Aci, cel puțin, regizorul a folosit toate mijloacele posibile de expresie pentru a sublinia în mod grosolan profilurile personajelor, pentru a transforma o dramă caracteristică a realismului critic într-un spectacol cu tendințe vulgar-expresioniste (vezi intrările în scenă ale Kabanovei, subliniate de o muzică apocaliptică; vezi apariția hidoasă a „bătrînei", vezi desfigurarea personajului Boris — Calea Leonard — etc., etc.). Atitudinea proletcultistă a regizorului se manifestă aci de două ori, o dată în disprețul față de textul dramatic și a doua oară în mijloacele vulgare de caracterizare a personajelor și situațiilor. În orice caz, nu pe această cale — repudiată în teatrul nostru — tînărul V. Moisescu va putea să-și valorifice calitățile pe care în mod cert le are. Clarificarea sa ține de seriozitatea cu care va şti să înfrîngă infantilismele care-l împing spre rezultate contrarii celor pe care le doreşte. Nimeni nu poate obiecta împotriva dorinţei sale de a inova, dar să inoveze cu adevărat, cu bun simţ şi măsură, nu copiind formule depăşite, nu abuzînd, fără nici un criteriu de selecţie, de toate mijloacele de expresie ale teatrului într-un singur spectacol.

Dreptul de a fi un regizor creator îl are oricine, indiferent de vîrstă. Rolul regiei nu se reduce la acela al unui meseriaş cuminte şi conştiincios.

Recunoscînd rolul creator al regizorului, Iurii Zavadski spunea la ultima Consfătuire a oamenilor de teatru sovietici că regizorul este mai mult decît un dirijor, că el se apropie de compozitor. Regizorului, ca şi compozitorului, îi revin sarcini importante în *orchestrarea* şi *armonizarea* spectacolului, dar acesta trebuie să ţină seama că în timp ce compozitorul are libertatea temei şi subiectului, regizorul porneşte de la partitura textului dramatic, al cărui leit-motiv (mesaj) trebuie să-l comunice cu cît mai multă pregnanţă şi expresivitate. De aceea, vorbind despre regizorul-compozitor, I. Zavadski făcea rezerva următoare: „Poate că vorbind despre regizorul-compozitor, am expus o idee destul de periculoasă ; îmi închipui cum un regizor începător sau un regizor meseriaş, care n-are ce spune în artă, se apropie de lucrările clasice sau ale unui dramaturg contemporan, privindu-le de sus cu pretenţia impertinentă a regizorului-compozitor. Înainte de a pretinde rolul unui asemenea regizor-creator, trebuie să-nveţi să-l înţelegi profund pe dramaturg, să-l înţelegi în totul".

***

Şi în cadrul acestui Festival au mai apărut spectacole cu un puternic caracter naturalist. *Nopţile tăcerii* (Bîrlad — regizor C. Nacu), *Nemaipomenita furtună* (Bacău — regizor I. G. Russu), sau *Ultimul tren* (Teatrul Naţional Cluj — regizor

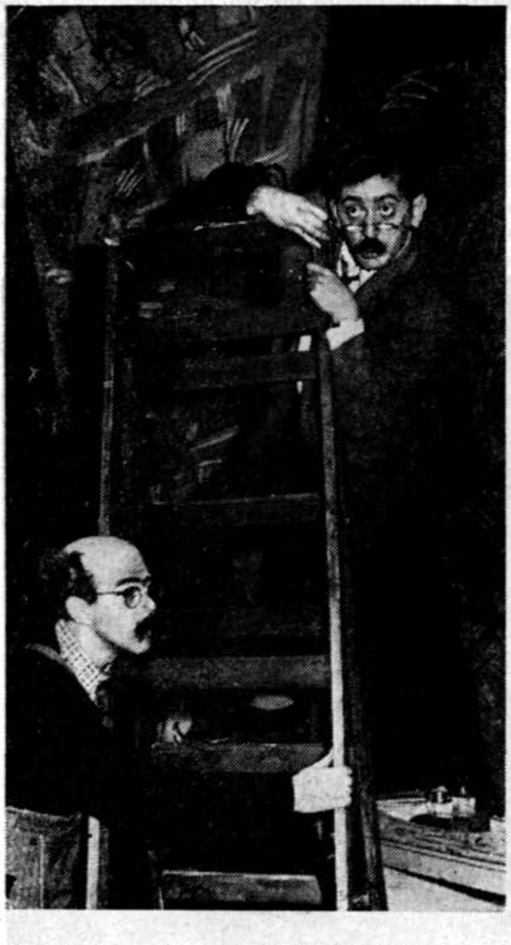
Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski (Teatrul Naţional din Craiova)

Ion Dinescu) sînt o dovadă că manifestările de teatru naturalist nu au dispărut. Printre regizorii acestor spectacole sînt — spre surprinderea noastră — regizori tineri care incă nu au înțeles că naturalismul contravine însuși sensului teatrului. Este regretabil că întîlnim regizori, formați în ultimii ani, care montează spectacole plicticoase și lipsite de calitate artistică. Din școală și din întreaga noastră mișcare teatrală aceștia n-au învățat că teatrul este o artă de sinteză ?, că ideea unei opere dramatice este ea însăși sintetică ?, că eroii au valori umane proprii și că, în fond, naturalismul nu face decît să distrugă ceea ce constituie, de fapt, frumusețea și forța educativă a teatrului ?

Cultul montărilor fastuoase, goale de idei, este în dispariție, grandilocvența în interpretare, sau preponderența arhitecturalului în detrimentul plasticului — în scenografie — de asemenea.

Teatrul nostru dovedește o orientare justă spre forme de expresie sintetice, spre o teatralitate specifică operei dramatice reprezentate ; fiecare spectacol tinde spre o formă specifică, spre un stil propriu, iar acești puțini regizori continuă să facă un teatru amorf, spectacole care canonizează procedeele figurative ale artei scenice, spectacole lipsite de orice mesaj și care alterează gustul publicului, atunci cînd nu sînt respinse.

Acestor regizori trebuie să li se dea prilejul să-și afirme calitățile și disponibilitatea pentru teatrul vremii noastre în spectacole care să dovedească realmente talentul lor pentru arta regizorală.



Scenă din „Mielul turbat" (Teatrul de Stat din Satu Mare)

Este întristătoare stagnarea Teatrului Național din Cluj. Cele două spectacole prezentate la Festival pun teatrul într-o lumină defavorabilă. Și fără îndoială că nu colectivul actoricesc este vinovat, ci felul în care regizorii au lucrat cu colectivul. De altfel, acest lucru s-a văzut clar și în spectacolele Teatrului din Bîrlad unde coexistă platitudinea și neartisticul unui spectacol ca *Nopțile tăcerii* (C. Nacu), cu montarea simplă și avîntată a *Ecaterinei Teodoroiu* (A. Cerbu), sau în spectacolele Teatrului din Bacău unde tensiunea dramatică a *Nemaipomenitei furtuni* (I. G. Russu) a fost înecată de interpretări naturaliste, spre deosebire de spiritul tineresc și plin de vigoare artistică al *Orologiului Kremlinului* (Andrei Brădeanu și Cristian Munteanu).

Rolul regizorului în îndrumarea și formarea unui colectiv artistic se poate vedea și în activitatea Teatrului Național din Iași. Prezența regizorului Dan Nasta în colectivul acestui vechi teatru, după cum se dovedește în ultimele două stagiuni, a determinat un impuls artistic cu rezultate concrete în spectacole valoroase. Se poate spune că Teatrul Național din Iași a părăsit manierismul vechiului stil de teatru, naturalismul, și astăzi aduce în peisajul teatrului nostru spectacole meritorii ca : *Mutter Courage, Anii negri, Pogoară iarna, Despot-Vodă*. Colectivul Teatrului Național din Iași — chiar dacă înfruntînd unele dificultăți și făcînd greșeli — trăiește un proces de înnoire artistică, și acest merit revine în primul rînd spiritului animator al primului regizor artistic.

Cu atît mai greu îți poți explica de ce la Teatrul Național din Cluj lucrurile se petrec în sens invers. Spectacolele prezentate la Festival, *Arborele genealogic* (C. Anatol) și mai ales *Ultimul tren* (Ion Dinescu), au dovedit o pasivitate incompatibilă cu creația artistică. Ambele spectacole îți dădeau impresia că se joacă sub apă, cu încetinitorul, înăbușite, lipsite de fior dramatic, de viață.

Greșelile de distribuție din *Ultimul tren* sînt nepermise într-un teatru cu un colectiv de actori atît de variat. Și mai ales, inexplicabile la un regizor cu experiență. Dar amîndouă spectacolele fac dovada unei atitudini indiferente față de expresivitatea lor teatrală, față de ritmul propriu operei dramatice.

Ritmul spectacolului *Arborele genealogic* îți dă impresia că totul se întîmplă în afara vieții, iar *Ultimul tren*, din aceleași motive, este lipsit de ciocnirea de idei, de dinamica personajelor, care trăiesc în piesă evenimente dramatice, uneori precipitate.

***

Ritmul, privit adeseori în mod greșit, doar ca o problemă formală în structurarea spectacolului, se dovedește că a intrat acum în munca majorității regizorilor ca o preocupare de fond, importantă pentru dinamica spectacolului, a caracterelor și a ideilor ; importantă pentru felul în care ritmul susține și comunică mai ușor mesajul spectacolului. Spectacole ca : *Baia, Tragedia optimistă, Mielul turbat, Mutter Courage, Orologiul Kremlinului, Anii negri* au făcut din problema ritmului un auxiliar important al concepției regizorale.

Acțiunea scenică presupune ritm și, în funcție de specificul și dinamica acțiunii dramatice, regizorii acestor spectacole au adoptat un ritm corespunzător. Ei au rezolvat problema ritmului în teatru ca o problemă complexă a armonizării ritmurilor acțiunii și personajelor cu ritmurile artelor auxiliare. Folosirea mijloacelor cinematografice (ecrane cu umbre chinezești, jocuri de lumini, proiecții), ritmica plastică a decorurilor au contribuit la stabilirea ritmului general al spectacolului, pentru că regizorii au ținut seama de faptul că arta teatrală rămîne o artă a actorului, care se constituie numai în contact cu sala, și că toate elementele tehnice care pot contribui la ritmarea unui spectacol trebuie să fie subordonate ritmicii interioare a acțiunii dramatice și, mai ales, ritmului lăuntric al personajelor.

Atunci cînd nu s-a ținut seama de acest principiu, ritmul a devenit un scop în sine. Așa s-a întîmplat în *Mireasa desculță*, unde regizorul a rezolvat problema ritmului ca o ecuație algebrică, ca o problemă de virtuozitate gratuită, sarabanda mijloacelor scenice puse în slujba ritmului spectacolului contravenind ritmului interior al piesei.

În sens invers, impasibilitatea regizorilor clujeni față de ritmica spectacolelor montate dovedește o insuficientă analiză a pieselor, o înțelegere superficială a acțiunii dramatice. Monotonia și tărăgăneala sînt prezente și în spectacolele *Nemaipomenita furtună* (Bacău) și *Nopțile tăcerii* (Bîrlad). Regizorii nu fac nici o diferențiere între momentele de contrast, între încordare și relaxare, nu ierarhizează intensitatea ritmică a diferitelor fragmente ale pieselor și acordă aceeași importanță — mai ales în interpretarea actoricească — elementelor principale și secundare. De altfel, aceasta este și explicația interpretărilor naturaliste din spectacolele pomenite. Regizorii nu au descoperit succesiunea accentelor în text și nu au redat succesiunea lor ritmică scenică.

Ritmul rămîne un element al formei, dar care, fiind „un indice al conținutului psihologic, emoțional, al unei opere în ansamblul ei, al diferitelor ei acte și personaje“ (V. Levitina), condiționează întreaga structură a spectacolului.

***

Discuția asupra problemelor creației regizorale poate fi considerată, cel mult, începută aci. Dar ultimul Festival al teatrelor dramatice permite tragerea unor concluzii reconfortante în ceea ce privește creația actuală regizorală. Cele mai multe spectacole ale Festivalului au arătat că regia noastră a depășit momentul critic al rămînerii în urma artei interpretative, că spiritul inovator al celor mai buni regizori, curajul şi îndrăzneala lor se manifestă în direcţia găsirii celor mai expresive forme de reprezentare a literaturii contemporane şi clasice. Deosebit de îmbucurător este faptul că linia principală de dezvoltare a artei noastre regizorale tinde spre o mare simplitate şi varietate de mijloace de expresie, care ilustrează cu strălucire artistică ideea socialismului.

Peisajul teatrului nostru, în mod hotărîtor, se schimbă. Publicul vine în contact cu spectacole mai vii, mai originale, în care se simte personalitatea artistică a regizorului. *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Tragedia optimistă* (Teatrul Naţional din Craiova), *Mutter Courage* (Teatrul Naţional din Iaşi),*Mielul turbat* (Satu Mare), *Ultima oră* (Tg. Mureş), *Orologiul Kremlinului* (Bacău), *Răzeşii lui Bogdan* (Muncitoresc C.F.R.) ş.a. sînt dovada capacităţii creatoare a regizorilor noştri, a capacităţii lor de a face spectacole contemporane, primite cu entuziasm de public şi care satisfac, în acelaşi timp, năzuinţele lui sociale şi nevoia lui de frumos.

Cu atît mai mult se cere să fie continuată lupta împotriva celor care, din dorinţa originalităţii cu orice chip, mai rătăcesc pe meleagurile extravaganţelor formaliste, şi nu cu mai puţină vigoare împotriva manifestărilor de naturalism, împotriva spectacolelor neartistice şi plicticoase, care constituie un anacronism al teatrului nostru şi al vremii noastre!

Scenă din „Baia" (Teatrul Muncitoresc C.F.R.)

Valentin Silvestru

COORDONATE ALE INTERPRETĂRII REALIST-SOCIALISTE

În vorbirea curentă pomenim adesea despre tradiţia *realistă* a artei scenice, ca şi despre interpretarea *romantică;* în istorii ale cinematografiei se fac notaţii despre *expresionism* în arta actorului; astăzi combatem adesea atitudini *antirealiste* în munca actoricească; sistemul de interpretare al lui Konstantin Sergheevici Stanislavski este îndreptat, prin spiritul şi litera lui, către statornicirea unui realism funciar în arta spectacolului, pe care el o vede reflectînd realist viaţa, tot atît de organic cum oglindeşte folclorul mediul de trai al creatorului popular. Judecînd după cercetările sovietice, teatrul sovietic consideră moştenirea lui Stanislavski ca o contribuţie hotărîtoare la triumful *realismului socialist* în spectacolul teatral. Nu există temeiuri serioase de a situa creaţia actorului în afara acestei minunate metode, decît dacă se porneşte de la punctul de vedere după care interpretarea unei lucrări artistice finite nu constituie ea însăşi un act artistic. Or, acest punct de vedere e, de mult, depăşit...

Să ne îndreptăm aşadar atenţia spre descoperirea trăsăturilor realist-socialiste în arta actorului romîn contemporan. Sîntem ajutaţi de împrejurarea că Festivalul teatrelor dramatice al anului 1958 a prezentat un număr bogat de interpretări valoroase şi a propus spre dezbatere probleme mai vechi şi mai noi ale interpretării.

Decada dramaturgiei originale (1956) a subliniat mai ales problemele literaturii teatrale; Concursul tinerilor artişti din teatrele dramatice (1957) a pus în discuţie mai cu seamă aportul noilor generaţii la progresul teatrului nostru; Festivalul (1958) propune ca o figură centrală a momentului teatral actual, actorul, şi invită la dezbaterea cu precădere a unor probleme ale interpretării. De pildă, a problemei conţinutului rolurilor. Îndeobşte, conţinutul rolului e judecat numai în raport cu materialul literar. Dar putem oare stabili identitate între rolul *scris* şi rolul *jucat?* Actorul ia în consideraţie ideea şi datele fizice şi psihice ale personajului, oferite de dramaturg. Cu aceste date el *creează* personajul, îl face viu, dîndu-i trup şi suflet. Acelaşi rol e jucat în moduri diferite de actori diferiţi, uneori schematic, alteori complex, uneori prezentat cu sărăcie, alteori cu bogăţie de mijloace. Actorul aduce în chip necesar date noi, care îmbogăţesc conţinutul rolului scris. Contribuţia aceasta proprie şi specifică e în funcţie de puterea lui de observaţie, de orientarea şi spiritul de discernămînt în cunoaşterea oamenilor, de înţelegerea proceselor sufleteşti ce au loc în anumite împrejurări istorice, de poziţia lui ideologică în aprecierea acestor împrejurări şi de mulţi alţi factori, între care cultura nu este cel de pe urmă. Festivalul a arătat încă o dată şi masiv că rolurile interpretate pe scenele romîneşti au un conţinut principial nou. Pe determinările stabilite de dramaturgia noastră şi de repertoriul progresist universal, actorii înfăţişează oamenii din perspectiva luptei, propagînd umanismul, spiritul revoluţionar, morala comunistă, condamnînd mentalitatea retrogradă, ura de oameni, filistinismul, judecînd cu asprime neutralismul, şovăiala, indiferenţa.

E evidentă străduința de a înfățișa clar personajele în atitudinea lor generală față de viață și de a exprima un verdict clar cu privire la această atitudine. Barabás, personajul generos, sceptic, vag umanitarist din *Ultimul tren* (Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș), evoluează limpede spre o înțelegere superioară a diversionismului șovin și a necesității combaterii lui directe, întregindu-și astfel personalitatea. Kovacs György a condus personajul cu delicatețe dar ferm spre această înțelegere superioară, trecînd aproape pe nesimțite, cu o finețe excepțională, de la comportarea molatică la gestul decis, de la privirea imprecisă la concentrarea privirii, de la replicile aruncate parcă la întîmplare și de dragul discuției, la intervenția promptă, călăuzită de un țel sigur. Teribilov din *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.) involuează cu claritate, descoperindu-și esența prin lepădarea, rînd pe rînd, a aparențelor : nu e un activist laborios, ci un încurcă-lume și un birocrat ; n-are convingeri stabilite, e un demagog, n-are o concepție nouă despre căsătorie și familie, cum o afișează, ci e un ipocrit mic-burghez — nu poate avea loc în mașina ce pornește spre viitor. Jules Cazaban, interpretînd frenetic personajul, îl despoaie cu violență de atributele cu care se împăunează. Și într-un caz și în celălalt, claritatea trebuie înțeleasă nu în sensul simplificării, ci al urmăririi clare a ideii într-o prezentare bogată, amplă, a rolului. Sticla obișnuită de geam e tot atît de transparentă ca și cristalul, numai că apele acestuia din urmă sînt mai pure și mai prețioase. Marii actori pomeniți au un joc de o claritate cristalină. Aici, și în alte roluri din alte spectacole, se vădește cum și cît sînt de preocupați actorii de *sufletul* rolului. Există actualmente un număr însemnat de interpreți în multe teatre, care îndeplinesc în acest fel scopul principal al artei teatrale, constînd — după Stanislavski — în *crearea „vieții spiritului omenesc", a rolului și a piesei, în întruchiparea artistică a acestei vieți într-o formă scenică ireproșabilă.*

Ce e drept, în unele cazuri, forma scenică nu e ireproșabilă și sufletul rolului se dezvăluie parțial, ciuntit. Sînt unii actori care se bizuie prea mult pe talentul nativ și prea puțin pe munca asupra personajului, nu ajung prin cercetarea rolului la întruchiparea originală, ci impun personajului o formă prestabilită, un șablon interpretativ, pornind de la caracteristici exterioare ale apartenenței lui sociale sau ale activității sale profesionale. De cele mai multe ori însă, s-au putut observa realizări atrăgătoare și tendințe pozitive noi în domeniul formei interpretative. Cea mai remarcabilă se arată a fi tendința spre compunerea rolului, chiar în cazul acelor eroi care altădată erau creionați fără preocupări deosebite. Odinioară, un om ca Iacob Istrati, președinte de gospodărie agricolă colectivă *(Recolta de aur* — Teatrul Municipal), era prezentat la vîrsta actorului, costumat în așa fel încît să se vadă că e țăran, afișînd sfătoșenie etc. Acum, Ion Manta a creat eroul compunîndu-i o față sobră, cu o mimică foarte redusă ; părul alb încoronează fruntea acum senină dar vîrstată de multe furtuni. Cînd vrea să convingă, statura puternică a bătrînului se apleacă înainte ; cînd conversează pe banalități, omul stă drept, doar cu ușoara apăsare a vîrstei pe spinare ; cînd rîde sau îi e solicitată atenția în mod deosebit, se îndoaie spre spate. Vocea îi e în general potolită, dar crescendoul mînios aduce flacără și vorba biciuie, dogorește, ochii ard, pumnii se strîng. E și șiretenie subțire de țăran bătrîn în unele replici, e și obidă de tată supărat, cătrănit, e și bucurie adîncă, sinceră — cîteodată toate într-o singură atitudine.

E de remarcat și tendința spre încredințarea rolului, actorului cu înfățișarea cea mai potrivită, căci și aceasta e un element al formei personajului scenic. Emma

Elekes, cu o statură firavă și un chip de copil, are cea mai potrivită înfățișare pentru a o reprezenta pe Anna Frank (în *Jurnalul Annei Frank* — Teatrul Maghiar din Satu Mare), în timp ce Silvia Popovici, actriță înzestrată de altfel, nu poate convinge că e activista de partid Magda, cu muncă de conducere în ilegalitate — așa stilizată cum apare în *Arcul de triumf* (Teatrul Național din Craiova). Acum se pune mai multă grijă în rostirea dialogurilor. Dicțiunea lui George Vraca în Horațiu (*Fîntîna Blanduziei* — Teatrul Armatei) e o dicțiune pură, energică, versurile sînt rostite cu pregnanță și sensul lor nu se rătăcește în cotiturile rimelor ori la barierele cezurilor. Fiecare replică spusă de Margareta Baciu (în *Mutter Courage* — Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași) răsună ca pe sub bolți de aramă, cu apăsarea cea mai naturală cu putință pe accentele emoționale firești. Dicțiunea neclară, cuvintele rostite cînd dintr-un colț, cînd din altul al gurii, alternările nefirești țipăt-șoaptă, tărăgănarea sîcîitoare ori precipitarea supărătoare se mai întîlnesc, dar ele — din fericire — nu constituie regula. E notabil și studiul mai meticulos al plasticii în prezentarea rolului. Ion Marinescu (Alexei din *Tragedia optimistă* — Teatrul Național din Craiova) plutea pe podeaua bastimentului, alerga în pași de dans aproape, acompaniat de propriul său acordeon, se răsucea pe lîngă stîlpul ce-o sprijinea pe Femeia-comisar, trecea într-o singură mișcare parcă, printre mai multe grupuri de marinari. Atitudinea statuară, viguroasă, mersul elegant și ferm al lui Mircea Buznea (Gh. Vrînceanu, în *Anii negri* — Teatrul Național din Iași) impuneau personajul. Felul în care Ileana Ploscaru știe să stea în scenă și să polarizeze atențiile în jurul ei (Laura, în *Arborele genealogic* — Teatrul Național din Cluj), expunînd totdeauna o siluetă delicată, într-o mișcare lentă, gravă, o distinge pe eroină pe linia caracterului ei pozitiv. De subliniat, de asemenea, dezvoltarea simțului ritmului (Gina Petrini în *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* — Teatrul Municipal ; Iános Márton în *Mielul turbat* — Teatrul Maghiar din Satu Mare ; Gheorghe Popovici-Poenaru în *Orologiul Kremlinului* — Teatrul de Stat din Bacău). Acestea, și altele, sînt criterii în judecarea nivelului mai înalt pe care l-a atins acum expresia artistică în arta interpretării, bizuindu-se pe mijloace *realiste* și pe o atitudine realistă față de sarcinile rolului. Se răspunde bine la noi, astăzi, vechiului îndemn al marelui actor francez Coquelin : *„Actorul își formează o imagine despre personaj și își adaptează propria lui față la această imagine, își croiește, își taie și își coase pielea proprie..."*

Festivalul a arătat și o înțelegere mai adîncă a caracterului popular al interpretării eroilor. Simplismul de altădată face loc — pe alocuri cu greu, dar face — simplității sugestive ; schematismul gol e învins de caracterizarea multilaterală a personajului pe linia accesibilității ideilor rolului ; figurile eroilor populari au trăsăturile cuvenite, eroice, patriotice, și frumusețea firească a unor oameni inspirați de un ideal nobil ; realismul învinge naturalismul în înfățișarea omului din popor. Ecaterina Teodoroiu e un veritabil erou popular (în spectacolul Teatrului din Bîrlad — artista Ioana Citta-Baciu) însuflețit, consecvent pînă la moarte credinței sale în libertatea patriei, transmițîndu-i spectatorului cu efuziune această credință. Catinca Dorobăț (Nelly Nicolau, în *Răzeșii lui Bogdan* — Teatrul Muncitoresc C.F.R.) e și ea o figură populară, o țărancă vrednică ce se lasă greu convinsă de binefacerile gospodăriei colective, dar și cînd se hotărăște, știi că n-o va mai întoarce nimeni de pe acest drum. În cazul unor roluri complexe și dificile, exprimînd o anume filozofie (Marinarul răgușit — C. Rauțchi în *Tragedia optimistă*), sau reprezentînd o satiră împotriva unui personaj afirmat altădată ca fun-

ciarmente pozitiv (Preotul satului — Ștefan Ciubotărașu în *Recolta de aur)*, sau semnificînd un caracter rar, de mare distincție sufletească (Alexandru Andronic — Lohinszky Loránd în *Ultima oră* — Teatrul din Tg. Mureș), conținutul e accesibil spectatorilor, personajele se înscriu în mod tipic în lumea din care autorii lor au vrut să facă parte.

E de observat că trăsătura aceasta a caracterului popular e pregnantă în majoritatea rolurilor, datorită și priceperii mai dezvoltate a actorilor de a individualiza rolul prin particularități ale temperamentului, comportării și altele, și în același timp, de a-l generaliza prin felul de a-l încadra în acțiune, prin relațiile cu mediul și celelalte personaje, prin prezentarea lui de ansamblu în spiritul propus de textul literar. De observat, de asemenea, la același capitol, preocuparea mai stăruitoare pentru rolul de mică întindere, pentru rolul mut, pentru simpla prezență, ceea ce dă valoare masei în spectacol și, adesea, fizionomie, personajelor anonime. Tudose din *Arcul de triumf* (Mircea Bohoreanu), Dactilografa din *Baia* (Tamara Buciuceanu), Ana din *Ultimul tren* (la Naționalul clujean — Daia Andron-Nicoară), excelentul doctor Timuș din *Ultimul mesaj* (Constantin Brezeanu), Cerșetoarea din *Orologiul Kremlinului* (Leopoldina Bălănuță), Grigore-mutul din *Răzeșii lui Bogdan* (Constantin Gheorghiu) întregesc distribuțiile din care fac parte, cu figuri care nu însemnau în text atîta cît înseamnă în spectacol pentru sublinierea caracterului lui popular.

Kovacs György (Barabás) în „Ultimul tren" ; Florin Piersic (Ribakov) în „Orologiul Kremlinului" ; Ion Manta (Iacob Istrati) în „Recolta de aur" ; Jules Cazaban (Teribilov) în „Baia" ; Elekes Emma (Anna) în „Jurnalul Annei Frank" ; Șt. Ciubotărașu (Preotul satului) în „Recolta de aur"

cimec.ro

Atrăgătoare e și trăsătura romantic-revoluționară, evidentă în multe spectacole prin creațiile pline de patos ale unor actori. Vibranta solicitare a spectatorului de azi, făcută de cei doi plutonieri din *Tragedia optimistă* (Al doilea plutonier — Gheorghe Cozorici), credința adîncă și simplă, profund convingătoare, a marinarului Rîbakov (Florin Piersic — *Orologiul Kremlinului)* în victoria planurilor leniniste îndeamnă și publicul să-i urmeze și să privească mai departe spre viitorul de mîine văzut din perspectiva zilei de azi. Firește, această problemă, a romantismului revoluționar, teoretic vorbind, este încă deschisă — dat fiind natura ei foarte subtilă — iar practic, în scrierile dramatice originale, e încă la începutul rezolvării; ceea ce n-o face însă mai puțin demnă de a fi adusă în discuție. Căci trăsătura romantic-revoluționară e definitorie pentru realismul socialist și decurge, ca și în viață, din îmbinarea celui mai profund spirit practic cu cel mai avîntat elan revoluționar, din împletirea studiului științific al germenilor viitorului aflați în prezent, cu pasiunea clocotitoare pentru cucerirea viitorului.

Nu se poate, evident, încerca o satisfacție definitivă față de stadiul interpretării actoricești, relevat de Festivalul teatrelor dramatice. Ca multe alte fenomene suprastructurale, și arta teatrală trăiește un proces transformator. Actorul parcurge și el, prin luptă cu o moștenire antirealistă, uneori împovărătoare, drumul spre culmile artei scenice, spre realismul socialist. Distingînd ceea ce e valoros și înaintat, nu se poate trece cu vederea ceea ce e veșted și înapoiat în arta actorului,

Gh. Popovici-Poenaru (Lenin) în „Orologiul Kremlinului"; Ion Marinescu (Alexei) în „Tragedia optimistă"; Lohinszky Loránd (Prof. Andronic) în „Ultima oră"; Ioana Citta-Baciu în rolul titular din „Ecaterina Teodoroiu"; Șt. Mihăilescu-Brăila (Optimistenko) în „Baia"; Margareta Baciu în rolul titular din „Mutter Courage".

www.c

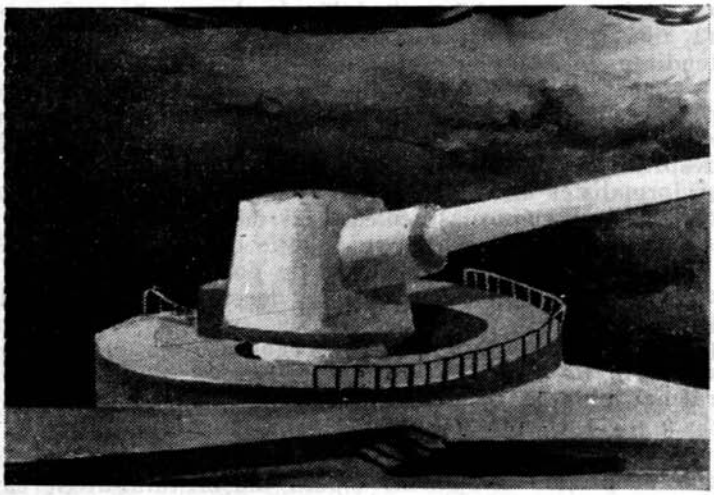
atitudinile regizorale învechite și care constituie o frînă în dezvoltarea artei actoricești, lipsa de preocupare în unele colective pentru însușirea unui sistem de creație și pentu studiul metodic.

Stanislavski semnala acum cîteva decenii: *„Există o manieră meșteșugărească specială pentru debitarea rolului, adică pentru glas, pentru dicțiune și pentru vorbire (cu ridicări și scoborîri de ton exagerat de sonore în momentele puternice ale rolului, cu tremolo-uri specifice actoricești sau cu fiorituri declamatorice speciale... Există procedee de a imita o serie întreagă de chipuri și tipuri din diferite straturi ale societății (țăranii scuipă pe jos, își șterg nasul cu poala hainei, militarii bat din pinteni, aristocrații se joacă cu lornionul)... Șablonul se infiltrează în artist ca rugina!“* Nu sînt oare astfel înfățișate, fără suflet, numai în clișee, unele roluri din *Furtuna* de Ostrovski (Teatrul de Stat Galați — Varvara, Caterina), unii țărani din *Nopțile tăcerii* (Teatrul din Bîrlad)? Combaterea șablonului e o sarcină foarte actuală, mai ales pentru unii actori tineri care prea iute hotărăsc să perpetueze procedee-tip văzute la alții, ori experimentate de ei înșiși cu succes într-o oarecare împrejurare. Nu seamănă doi oameni aidoma între ei, nu seamănă două roluri identic între ele. Întruchiparea e un proces creator, original, și nu o operație mecanică de copiere în limbaj și gesturi a rolului scris, de imitare servilă a altuia, de autopastișă. După cum lipsa efortului de întruchipare, lenevia talentului, care se expune pe sine în toate rolurile, fără să le caute substanța și chipul propriu, ucide pînă la urmă nu numai personajele dar și talentul însuși. Cerința înaltului nivel profesional n-are nimic de-a face cu rutina meșteșugărească.

Pentru creșterea măiestriei e nevoie de un sistem de educație a actorului. Practica celor mai bune teatre din lume a confirmat caracterul profund stimulativ pentru arta interpretării și valoarea universală a sistemului lui Stanislavski. Rezultate admirabile au și fost obținute în teatrul nostru, în cursul studierii și aplicării unor învățături ale celebrului artist și pedagog. Acum, de cînd se joacă la noi piese de Brecht și se discută despre teatrul *epic* și despre *Verfremdungseffekt* se găsesc unii care consideră că și aici e o sursă fecundă de învățăminte. Ei nu l-au studiat probabil deloc pe Stanislavski și l-au cunoscut și înțeles cu atît mai puțin pe Brecht; dar oricum, e mult mai demnă de stimă dorința (dacă e sinceră) de a studia un sistem oarecare de muncă actoricească pentru a folosi rezultatele învățăturii într-o artă realistă, de mase, decît a nu studia nimic, a miza exclusiv și la nesfîrșit pe *har*, a face teatru la întîmplare, haotic, într-o poziție obtuză față de contemporaneitatea teatrală eferverscentă.

Autorii dramatici sînt datori actorilor roluri care să le dea posibilitatea unor noi înfăptuiri și să-i ajute în acțiunea de însușire definitivă a metodei realist-socialiste în teatrul nostru. Regizorii sînt așteptați să găsească noi mijloace de a trezi inițiativa personală a actorului, să întreprindă noi eforturi de a-i descoperi și utiliza adecvat posibilitățile, de a-l valorifica scenic la cea mai înaltă tensiune artistică. Sînt, acestea, datorii reale față de actor. Achitîndu-se de ele, cei ce iubesc cu pasiune teatrul pe care-l fac, ajută eficient actorul să răspundă datoriei sale primordiale față de spectator. Atunci își îndeplinește actorul această datorie, cînd jucînd un rol vede că *„i-am fost de folos spectatorului, i-am comunicat ceva necesar, important pentru viața lui, pentru dezvoltarea lui“*.

Festivalul teatrelor dramatice a arătat foarte grăitor că avem numeroși actori capabili să rezolve cu toată cinstea orice sarcină creatoare și că ei merită sprijinul esențial și concertat al tuturor factorilor chemați să dea vigoare și strălucire artei spectacolului teatral romînesc.



Schiță de decor de J. Perahim pentru „Tragedia optimistă" (Teatrul Național din Craiova)

Mihnea Gheorghiu

MESAJUL DRAMATIC ÎN ARTA SCENOGRAFICĂ

Dictonul lui Horațiu: „Precum pictura, poezia..." — al cărui sens înfrățește cele două arte — recomandă de fapt artiștilor ca, atît în poemele, cît și în pînzele lor, fiecare aspect al realității să fie judecat și tratat după genul și specificul lui, după *adevărul* pe care-l reprezintă fiecare.

Înfățișarea scenică a adevărului cuprins în poezia dramatică solicită „artelor-surori" (arhitectura, pictura, artele ornamentale, muzica, dansul și cinematograful) o expresie specială atunci cînd îi vin în ajutor, și anume expresia teatrală.

Scenografie înseamnă — logic și etimologic — arta de a împodobi teatrul. Această noțiune de „ornamentare" se traduce azi în sensul de a crea cadrul plastic activ, de a *situa plastic* acțiunea piesei de teatru, contribuind efectiv la realizarea *unității scenice* între actor și spațiul înconjurător. Componentă de seamă a spectacolului teatral, scenografia realistă e deci obligată să participe, prin specificul artelor plastice și cu ajutorul luminilor scenei, la valorificarea optimă a textului dramatic transmis prin glasul, chipul și mișcarea actorilor.

Spectacolele Festivalului teatrelor dramatice din anul acesta au scos în evidență progresele realizate de teatrele din țara noastră și în ce privește scenografia. Ele au demonstrat că funcția decorului și a sistemului de lumini scenice este de o covîrșitoare importanță în arta spectacolului teatral.

În remarcabila confruntare de forțe artistice la care am asistat, spectatorii au făcut cîteva semnificative constatări.

Prima și cea mai însemnată ni se pare a fi aceea că, în teatrul nostru de azi, teatrul realismului socialist, nu există borne limitative în calea talentelor; că, în spațiul uriaș al artei revoluționare, se asigură, conform principiului leninist, *cîmpul cel mai larg, inițiativei personale, înclinațiilor individuale; cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului.*

După modul în care regizorii și scenografii au înțeles să găsească forma plastică cea mai potrivită să exprime *adevărul* conținut în textele dramatice reprezentate, să transmită „mesajul“ piesei, am văzut pe scenă, perindîndu-se, timp de 12 zile, realizări (şi eşecuri) scenografice aparţinînd celor mai variate stiluri şi tendinţe, în hotarele realismului (şi dincolo de ele).

În consecinţă, am admirat montările care au găsit tonul just al exprimării plastice, dar n-am avut ce admira la cele care au evoluat între exactitatea materială neinspirată şi vagul formei neisprăvite, în numele unor concepţii perimate despre decor şi funcţiunea lui. Din fericire, aceste din urmă tendinţe (naturaliste şi formaliste) au apărut sporadic şi întîmplător; dovadă faptul că, la acelaşi teatru, deci cu acelaşi colectiv şi cu aceleaşi mijloace artistice, multe spectacole s-au diferenţiat, calitativ, în funcţie de optica regizorală a semnatarului lor.

Ni s-au arătat o mulţime de posibilităţi de decor, aproape toate: decor succesiv, decor unic, decor simultan, decor închis şi decor liber, fix şi la turnantă, cu practicabile, sau la nivelul scenei, proiectat, sau compus cu perdele neutre sau pictate. Şi, semn bun pentru scenografii noştri (pictori, sau arhitecţi, sau numai regizori), în orice fel de decor, *lumina* a reprezentat un component principal, rafinat pînă la încercarea (neizbutită uneori numai din pricina sărăciei tehnice) de a picta cu lumini.

Unitatea dintre pictură şi poezia dramatică s-a arătat *posibilă* cu concursul acestui preţios component (opera maşinistului-artist care comandă selectorul de tente), prin care spectacolul de teatru al zilelor noastre ne-a deprins să valorifice replica actorului, sau momentul scenic, distingîndu-l pe cel ce trebuie văzut *sub luce* (în baia de lumină), de cel ce *amat obscurum* (preferă lumina voalată). Şi este locul să denunţăm cu energie manierismul obscurantist al unor regizori, care cu „viziunea“ lor ajung pînă la înfrîngerea condiţiei elementare a spectacolului teatral: vizibilitatea scenică.

A doua constatare importantă, pe care a putut-o face spectatorul fidel al Festivalului, este aceea că cei mai mulţi dintre scenografii noştri au depus eforturi salutare, în ultima vreme, pentru ca, în locul unor decoruri simpliste sau pretenţioase şi costisitoare (al căror cost îndeobşte este invers proporţional cu harul artistic al creatorilor lor), să creeze decoruri sugestive, astfel chibzuite ca să servească ideii spectacolului, în mod firesc, cedînd şi valorificînd întreg spaţiul vizual al scenei, în avantajul replicii actorului. Tratarea *teatrală* a decorului (arhitectural, pictural, cinegrafic etc.) l-a ajutat pe spectator să urmărească trecerea de la exactitatea mecanicistă la adevărul artistic, şi să înveţe că *a fi realist* nu-i totuna cu a fi un pasiv prizonier al realităţii.

***

Principalele tendinţe manifestate în scenografia Festivalului s-au potrivit cu concepţia regizorală a spectacolelor respective, ceea ce a contribuit la impresia robustă de omogenitate, de unitate de stil, ce ne-au lăsat-o montările cele mai izbutite. O asemenea unitate, în varietatea de stiluri pe care ne-a fost dat s-o remarcăm, au dovedit-o spectacolele răsplătite cu unanima preţuire a juriului central, şi anume *Baia* şi *Tragedia optimistă*, ale căror decoruri au demonstrat încă o dată, prin măiestria lui Perahim, nivelul superior al artei scenografilor noştri fruntaşi.

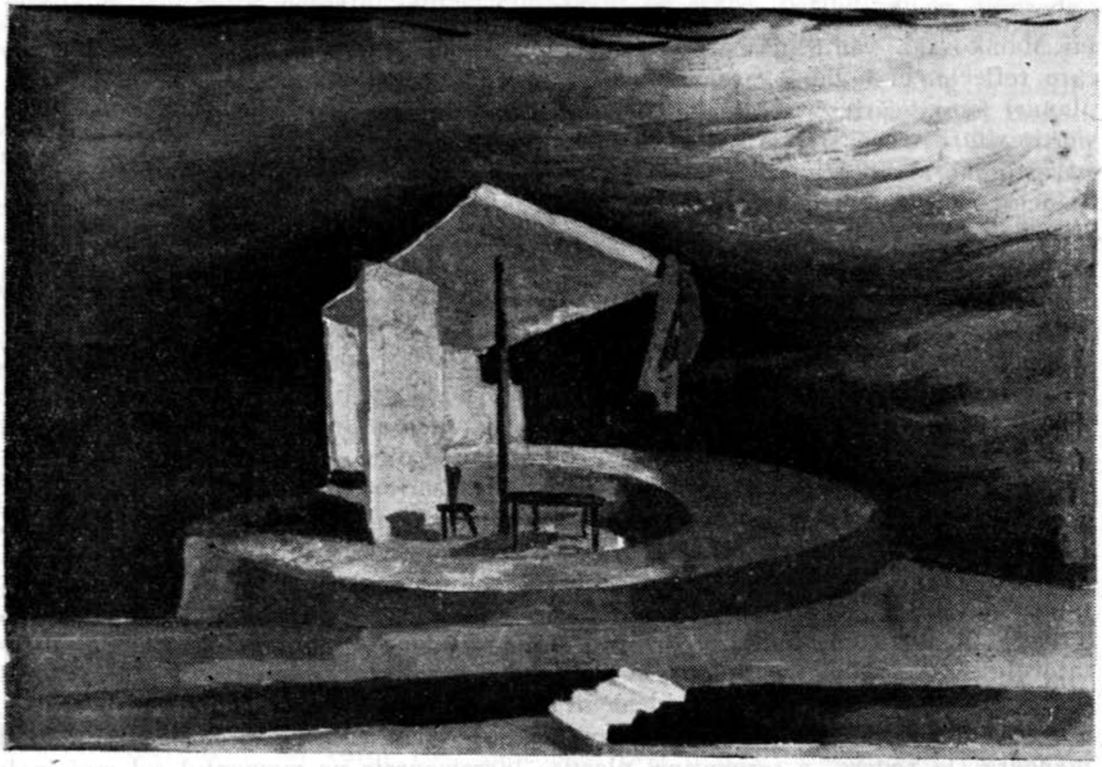
Rubricile de specialitate ale presei şi publicaţiilor de cultură au subliniat, la vreme, aceste succese, reeditate în cadrul festiv. E totuşi necesar să reamintim în ce constă măiestria autorului celor două producţii premiate. De acord cu regizorii Horea Popescu *(Baia,* la Teatrul Muncitoresc C.F.R.) şi Vlad Mugur *(Tragedia optimistă,* la Teatrul Naţional din Craiova), Perahim a optat pentru crearea unei stări de receptivitate maximă a spectatorului, menţinîndu-i conştiinţa că se află la teatru, unde o echipă de profesionişti îi argumentează nişte idei prin mijlocirea artei lor. În cazul comediei lui Maiakovski, Perahim a căutat să evidenţieze textul dramatic, limpede şi convingător, al satirei, printr-un decor suplu, aerian, extrem de aplicat ritmului vijelios, agitatoric, al interpretării. Ideea unei construcţii *unice,* o schelă metalică pe turnantă, cu uz multiplu, s-a tradus perfect în: lărgirea spaţiului de joc, mobilitatea permanentă a perspectivei şi impresia de supleţe şi elansare, de „edificiu măreţ în construcţie“. Introducerea turnului metalic completează cu succes formula lui Perahim, care cu sprijinul turnantei a căpătat nu numai o valoare funcţională, dar şi una simbolică. În această desăvîrşită rezolvare agitatorică şi plastică a scenografiei spectacolului, ivirea personajelor în costume *convenționale* de epocă corespunde întru totul caracterului publicistic al satirei lui Maiakovski, vădit în teoria poetului revoluției, că „teatrul nu este o oglindă care reflectă, ci o lupă care mărește". Folosind cu talent mișcarea pe mai multe planuri (etaj, scări), în bătaia unei lumini bine dirijate, și organizarea legăturii de simțire între scenă și sală, prin ridicarea la maximum a tensiunii jocului actorilor (regretabilă, absența unei figurații complexe, stabile, în teatrele noastre !), regizorul a făcut corp comun cu scenograful, într-o montare de mare originalitate, din care cităm, ca un exemplu antologic, realizarea „cozii" de la biroul lui Teribilov (printr-o mișcare pe turnantă, „la vedere", centrînd totuși atenția spectatorilor pe lungul șir, pestriț, al petiționarilor, în timp ce mașiniștii schimbă, nestingheriți, decorul pentru tabloul următor).

Reflectînd o altă viziune regizorală, bazată, la rîndu-i, pe cerințele de expresie dramatică ale unei alte formule artistice despre teatrul agitatoric, scenografia spectacolului craiovean cu poemul dramatic *Tragedia optimistă* a operat mai cu osebire pe ideea de poem *plastic,* însoțind liniile pure și monumentale ale celui rostit și jucat de actori. Formula de „sinteză metaforică" (termen cu aspect prețios, dar în fond serios) aplicată, cu vădite șanse, de regizor și colectivul teatrului, a fost transpusă și în decor, de Perahim, printr-o linie progresivă, ascendentă, în dozarea soluției sale scenotehnice. Această soluție a constat în construirea unei rampe circulare fixe, tot pe turnantă, care prin mișcare (la mînă, vai !) capătă o direcție elicoidală, de înălțare. Printr-o simplă răsucire, unghiul de vedere al spectatorului se schimbă treptat, de la un tablou la altul, dezvăluindu-i (cu ajutorul perspectivelor luminii scenice) elemente noi, puține, dar caracteristice (o turelă, o rețea de sîrmă ghimpată, pereții unei cabine, un catarg), pînă la final, cînd manevra „la vedere" a serpentinei plastice încremenește pe momentul cel mai înalt și de maximă amploare tragică, al morții *optimiste* a Femeii-comisar. De la efortul de abstracție, existent în elaborarea oricărei metafore, și pînă la acela de generalizare și aprofundare, ce definește în arta poetică reușita metaforei — cu cît mai simplă, cu atît mai sugestivă —, Perahim a trecut pe nesimțite, ca un meșter priceput, și a izbutit să cuprindă, în elanul lui circular, simplu, ca drumul acelor unui ceasornic, *triumful ideii comuniste.* Și e bine că și tînărul „maestru de lumini" al Teatrului Național din Craiova (Vadim Levinski) a „pictat", în tonuri acuzate, de clar și obscur (cu delicate tente de tranziție), opera scenografului, conformîndu-se specificului picturii și graficii lui Perahim.

***

La Festival s-au prezentat și alte spectacole cu decor pe turnantă, în care concepția „modernă" despre foloasele scenotehnicii nu s-au prea nimerit cu caracterul piesei, iar recurgerea regizorului la „decorul dinamic", într-un stil compozit, s-a transformat în abuz și s-a soldat cu un eșec. Folosirea abuzivă a turnantei, la o construcție de decor greoaie, imensă și inutilă, ca în *Arcul de triumf* (în montarea aceluiași regizor care a realizat în același teatru succesul cu *Tragedia optimistă),* face parte dintr-o tendință reprobabilă de „originalitate", asupra căreia mobilierul, recuzita și arcul final de triumf (provincial, din becuri electrice ca-n reclamele comerciale) au venit să pună o pecete (naturalistă) de sărăcie tristă a inspirației, profund dăunătoare talentului actorilor.

Tot un abuz de mecanism stă și la baza erorilor de scenografie din spectacolul gălățenilor cu *Mireasa desculță.* Rotirea practicabilului mobil unic a contribuit la tocarea în bucățele a piesei lui Hajdú Zoltán și Sütö András, în numele unui decupaj cine-teatral al acțiunii, pe care textul original îl respinge. Spre deosebire de gratuitatea „inovatoare" a craiovenilor, *Mireasa desculță* (a lui V. Moisescu și Ad. Wilke) are avantajul de a fi plecat de la o concepție vrednică de luat în



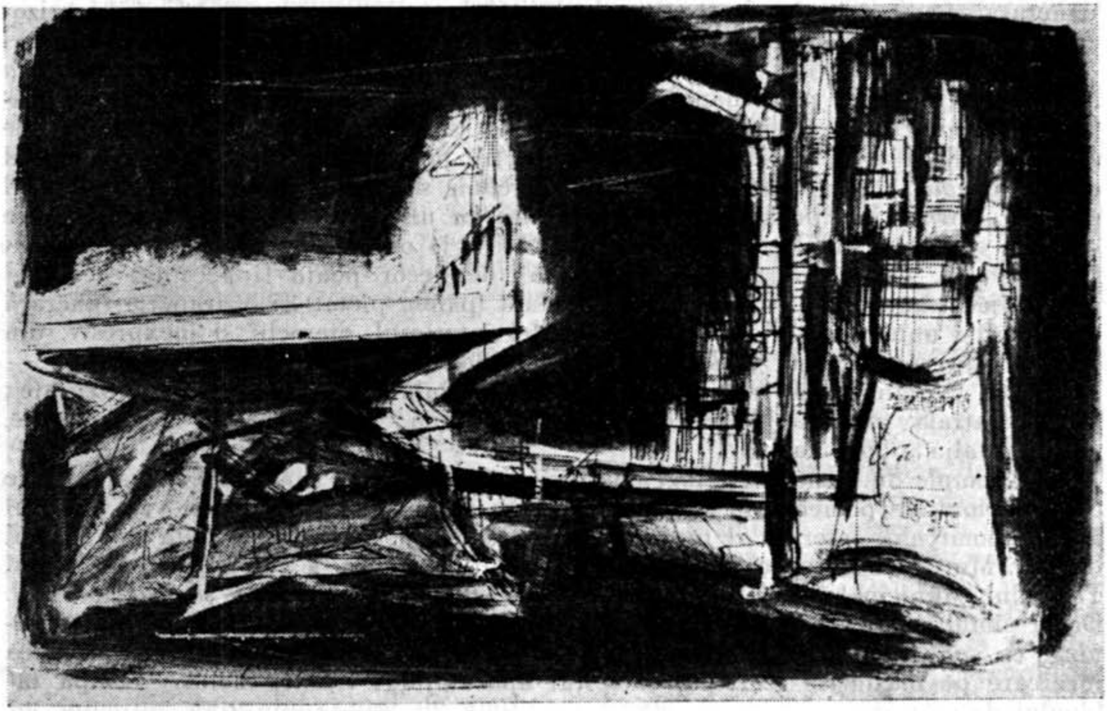
Schiță de decor de J. Perahim pentru „Tragedia optimistă" (*Teatrul Național din Craiova*)

seamă, aceea a teatrului agitatoric, ajutat de dinamismul cinematografic al imaginii, iar dacă decorul ar fi fost folosit cu mai multă cumpătare, și-ar fi evidențiat mai bine foloasele unei construcții, de altminteri ingenioase și sugestive.

Nereușita, în ansamblu, a spectacolului constă în aceea că pictorul-scenograf, egal responsabil cu regia, nu a găsit modalitatea de a ieși din laconismul expresiei scenice, de a o dezabstractiza.

Tot în sfera abstractului intră și o parte din concepția despre picturalitatea spectacolului, aplicată de M. Marosin la *Fîntîna Blanduziei.* Arta alăturării unor obiecte răzlețe (precum statuia răsturnată de lîngă celebra fîntînă) și a unor pete de culoare (traduse în materiale textile transparente, lucioase sau catifelate), lipsite de contingențe directe cu sensul evocării, cu funcția *scenică* a cadrului plastic, este numai o artă în ghilimele, balast ornamental de care decorul se resimte, devenind satisfăcut de sine însuși, rece și absent în „frumusețea" lui, deci neteatral.

Cum pictorul Marosin a dat, în repetate rînduri, măsura talentului său, de remarcabil scenograf, sensibil la nevoile de stilizare plastică a unor spectacole dramatice deosebit de dificile, e posibil ca în această impresie a noastră, de inexactitate, să intervină și faptul că decorurile sale au fost înghesuite pe o scenă de dimensiuni prea mici față de aceea pentru care fuseseră gîndite și făcute. Costumele sînt, în schimb, deosebit de adecvate poeziei evocatoare a romanticului Alecsandri și n-au nevoie de explicații teoretice ca să placă. Și să fie *realiste* pe scenă, chiar dacă vreun erudit istoric al costumului roman le-ar combate, pe detaliu,



Schiță de decor de P. Bortnovski pentru „Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul“ (Teatrul Municipal)

autenticitatea în vreme. Iar fiindcă sîntem la specificul creației acestui artist, credem a înțelege că el constă într-o încercare originală de a împăca contrazicerile dintre scena spațială și cea picturală, dintre decorul construit (care urmărește lărgirea „arenei“ de joc) și cel pictat (coloristic și grafic), prin folosirea din abundență a materiei colorate, transparente, fluide (de natura voalului), sub o lumină subtilă. Stilul său se potrivește numai unui anumit gen de piese *(A douăsprezecea noapte,* de pildă) și a dat interesante rezultate în sintetizarea și stilizarea teatrală a unor motive de artă populară.

O „încercare“ de a căuta o exprimare figurativă, de a psihologiza metaforic, prin sinteză și stilizare scenografică, a făcut și autorul spectacolului *Furtuna*, eșuînd însă total. Jocul acela de negru și alb, de întuneric și lumină, de scări și arcade, de tăceri și sunete cu tîlc, într-un spectacol *fără pauze,* a realizat doar o simbolistică vulgară, transpusă neîndemînatic într-o montare fără noimă, profund formalistă, care a enervat publicul.

Urmărind, dimpotrivă, a servi țelul ideologic, Dan Nasta a pus *Anii negri* la Iași într-un cadru plastic sintetic, deosebit de sugestiv. El a construit un mare cadru fix pe trei laturi înalte, verticale, lăsînd în mijloc, pe latura liberă, deschisă spre public, spațiul arenei de joc, sub forma unei estrade pătrate, tapisată în roșu. Cadrul fix, la înălțime, ca un balcon în care sta completul de judecată, era izolat de restul scenei prin o „cortină“ de întuneric cam inoperantă, atunci cînd jos, pe estradă, se juca piesa lui Baranga și Moraru, cu micile întreruperi dictate de regie. Ideea de a transforma piesa dată, într-un „proces istoric“, de a colabora deci structural cu textul, n-a fost integral slujită de concepţia scenografică a regizorului, pentru că în fixitatea cadrului ales, n-au încăput, logic, o serie de tablouri (din munca conspirativă, de pildă), iar regizorul-scenograf n-a găsit soluţia de a le izola, altfel decît prin manevrări facile de recuzită, şi acelea tardive. Intensitatea dramatică a spectacolului a avut de suferit. Inventiv (admirabilă, de exemplu, ideea de a „completa" prin proiecţii, pe fundalul-ecran, ceea ce textul oferea în *epic !*). Dan Nasta, ca scenograf, trebuie să se hotărască a ieşi din vraful său de „ciorne" ingenioase şi a păşi, înarmat cu un matur spirit de selecţie, spre soluţiile cele mai simple, mai *realiste,* pe care i le oferă inteligenţa şi talentul lui incontestabil. Pentru că numai ca „ciornă" de decor poate fi acceptat acela al tipografiei ilegale, cu o stivă de lemne în faţă (panou pictat) şi o draperie funerară (grotescă şi autentică) în fund ; şi tot astfel interiorul, eteroclit şi inexpresiv, din casa lui Buznea. Proasta funcţionare a luminilor intră în altă categorie.

Da, teoretic, şi „în mare", autorul spectacolului cu *Anii negri* are dreptate ; forma teatrală propusă de el este foarte posibilă. Numai că, în mod practic, şi „în detaliu"... mai va.

Exemple de scenografie ingenioasă şi expresivă n-au lipsit la Festival. Dintre creatorii mai des pomeniţi în fişele juriului, s-a distins arh. Paul Bortnovski, autorul acelui remarcabil interior al biroului lui Bucşan din *Ultima oră,* dată de Teatrul din Tg. Mureş, şi al scenografiei de înaltă calificare, care a valorificat spectacolul Teatrului Municipal cu „filmul scenic" *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul.* Decor simultan, pentru o montare teatrală complexă, bine gîndit şi judicios organizat ca spaţiu scenic (mult degajat), opera lui Bortnovski i-a pus totuşi la grea încercare pe maşiniştii teatrului şi restul aparatajului tehnic, inclusiv echipa tabloului de ecleraj.

În schimb, scenografia *Mielului turbat* de la Teatrul Maghiar din Satu Mare, semnată de Szatmáry Ágnes, a dat un model de decor teatral simplu şi sugestiv la maximum, fără cerinţe tehnice exagerate, deci „ieftin" şi totuşi model şi de valorificare a textului, prin îmbinarea unei viziuni regizorale excelente, cu o interpretare comică excepţional de omogenă, într-un cadru plastic nespus de util spectacolului satiric. Iscălind însă la acelaşi teatru şi *Jurnalul Annei Frank*, tînăra scenografă nu a reuşit să rezolve cu cele mai fericite mijloace problema organizării complexe a spaţiului scenic pe care o comporta această montare, îndeajuns de experimentată la noi în ţară şi peste hotare. Aglomerarea tragică şi dezordinea aparentă din refugiul olandez trebuiau altfel echilibrate plastic : artistul a fost prea timid şi s-a pierdut în detalii nesemnificative.

⁂

La antipodul oricărei dorinţe de înnoire a cadrului plastic al spectacolelor se situează decorul cu tendinţe naturaliste. Astfel, dacă în multe cazuri ne-a fost dat să asistăm la spectacole ce denotau o concepţie încă necoaptă asupra artei decorului teatral, n-au lipsit nici acelea pe care spiritul nostru să le respingă, ca... răscoapte.

Amestec inexpresiv de poncifuri şi false inovaţii, *Nopţile tăcerii,* „opera" lui Gh. Matei, de la Bîrlad, s-a orientat pe un asemenea naturalism antiartistic, greoi peste măsură şi plicticos la culme. (E curios cum, la acelaşi teatru, *Ecaterina Teodoroiu,* a dat, cu acelaşi scenograf, un spectacol curat şi alert !) Aceleaşi observaţii la *Nemaipomenita furtună,* pusă la Bacău, în decorurile lui St. Georgescu, pe care incapacitatea de a alege, la o răscruce de stiluri, l-a situat pe o poziţie de pasivă contemplaţie faţă de conţinutul textului dramatic, de descriptivism fotografic neînsufleţit. Mărturisim că ne-a fost greu să legăm de vreo concepţie scenografică cunoscută, acoperişul casei de bîrne „stilizat" şi luminările autentice de pe colacii apetisanţi, îngrămădiţi pe laviţă, ca să nu mai vorbim de nişte elementare greşeli de plantare a decorului, reci diorame, care au încurcat mişcarea scenică şi logica poetică a acţiunii. Actorii n-au de ce să-i fie recunoscători scenografului ; precum nici noi, pînă la urmă, lor.

Tern și greoi, neinspirat și inexpresiv a fost și decorul lui M. Matcaboji la *Arborele genealogic,* jucat la Cluj. Scenograful a făcut o plantație meritorie; dar ce folos, dacă n-a reușit să intre în atmosfera autentică a piesei. Sarcina sa dramatică era de a evoca rafinata ambianță creată de bătrîna boieroaică, ipocrită și egoistă, între zidurile de cetățuie ale conacului părintesc. Mai mult decît asta, autoarea piesei indică limpede că această ambianță de confort și huzur, în cadrul unui splendid peisaj, crea o atmosferă de intimitate caldă, prielnică „evadării", iar lupta și izbînda tinerei soții, împotriva acestei seducții, nu sînt ușoare. Atenția creatoare a scenografului n-a reacționat salutar față de aceste indicații care dădeau unele soluții, în chiar stilul naturalismului desuet. Evident că, de data asta, încercarea de a „scăpa mai ieftin" a reușit doar să adeverească zicala că „scumpul mai mult păgubește".

Un decor stagnant, fără putere de evocare, a creat M. Rubingher pentru *Schimbul de noapte,* fiindcă reconstituirea fidelă (a lagărului nazist) a redus potențialul dramatic al spectacolului, ca orice concretizare fără avînt. E drept că nici textul nu l-a slujit pe scenograf îndeajuns.

Cu un text superior (de același autor și la același teatru), Adina Reich a dat dovada, în *Generația din pustiu,* de stîngăcie diletantistică în îmbinarea diferitelor elemente ale decorului cu sensul piesei. În această dramă de interior (ca psihologie și cadru scenic) lipsește în primul rînd caracterizarea locului dramatic, care e înlocuită cu efecte cu totul întîmplătoare ca viziune plastică. Flancurile, plafonul suspendat și planurile (neutre) ale perdelelor nu erau potrivite, ca stil și plantație, cu elementele auxiliare (mobilă, recuzite). Schematizarea tabloului de la tribunal nu servește decît la crearea unei impresii confuze, de „teatru-n teatru", neconformă cu intențiile autorului. Lipsa de amprentă locală, de culoare locală, vagul topografic al unor decoruri, nu este întotdeauna o vină a decoratorului. Numai atunci cînd unitatea stilistică i-a cerut-o. Pentru că sînt texte care necesită un decor de o mai exactă reproducere a realității exterioare (dar și atunci, întregul poate fi sugerat prin elemente caracteristice, indicii sigure și subtile pentru spectator), după cum altele permit o interpretare mai liberă, mai aptă pentru jocul fanteziei creatoare.

Piesă de un profil scenografic destul de precis, *Ultimul tren* nu s-a bucurat de o tratare teatrală adecvată, nici în versiunea romînă, nici în cea maghiară. În schimb, *Ultimul mesaj,* piesă de război, cu interioare și exterioare menite a îmbogăți cu accente de veritabil patos eroic partea figurativă a spectacolului, a găsit în scenografia lui Dan Nemțeanu, un cadru sigur și sensibil.

***

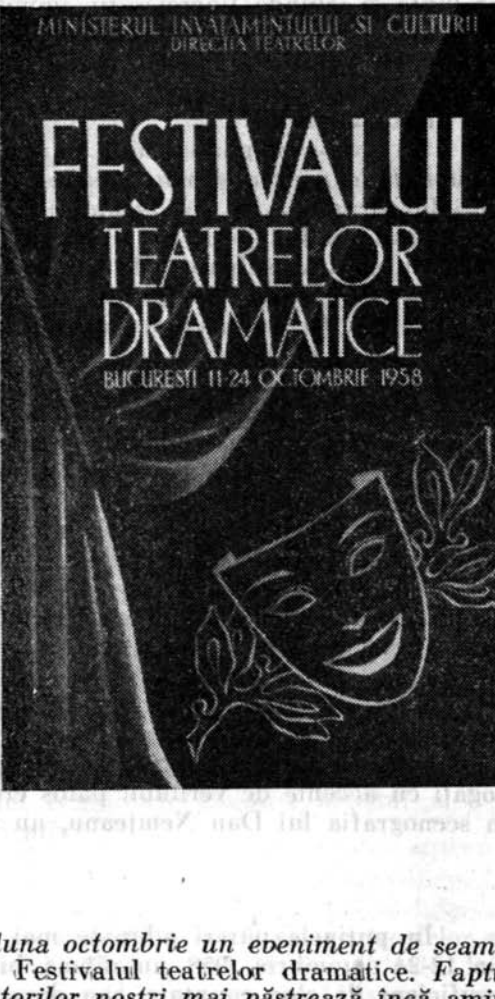
În puținele păreri adunate mai sus, asupra Festivalului teatrelor dramatice din 12-24 octombrie 1958, au rămas, bineînțeles, o mulțime de lucruri nespuse, sau insuficient de clar enunțate, sau dovedite.

Printre cele lăsate înadins de-o parte, pentru un prilej viitor, sînt părerile formulate în legătură cu costumul de teatru, care intră (cu rare excepții) sub semnătura scenografului piesei. Apoi, problemele luminii de scenă, de enormă importanță. Și celelalte, adiacente: mobilierul, decorația de interior, recuzita, în care părerile se mai pot confrunta și înfrunta.

Am căutat, în sumarele notații reunite pînă aici, a găsi unele temeiuri ale fraternizării dintre două din artele scenei. Cineva ne va putea reproșa că n-am menționat, măcar în treacăt, coregrafia (și noi ne grăbim a ne-o reproșa, mai întîi, fiindcă iubim această alăturare în cadrul spectacolului teatral, ca în *Fîntîna Blanduziei,* atunci cînd îi șade bine); iar altcineva se va întreba cum rămîne cu perspectivele spectacolului „cine-teatral", care a avut o mostră în *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* și în altele. Scenografia trebuie doar să-și spună cuvîntul în toate aceste înrudiri de sînge, sau alianțe... tactice ale artei teatrului.

E însă timp și e loc pentru toate (și pentru toți), în viitor. În aceste pagini, sau în altele.

cronică


MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
DIRECȚIA TEATRELOR
FESTIVALUL TEATRELOR DRAMATICE
BUCUREȘTI 11-24 OCTOMBRIE 1958

Gh. Dem. Loghin

UN PRILEJ DE CONFRUNTARE RODNICĂ

Peisajul nostru teatral a cunoscut în luna octombrie un eveniment de seamă, susceptibil să devină o temeinică tradiție : Festivalul teatrelor dramatice. *Faptul nu e lipsit de antecedente : memoria spectatorilor noștri mai păstrează încă amintirea zilelor* Decadei dramaturgiei originale *și a* Concursului tinerilor actori, *evenimente care au un rol important, pozitiv, care au fost salutate și analizate la vremea respectivă și ale căror roade n-au întîrziat să se arate în viața teatrului nostru. Dar configurația și obiectivele deosebite ale Festivalului din acest an îi dau dreptul să treacă drept cea dintîi manifestare de acest fel în istoria scenei romînești. Teatrele din țară au venit cu spectacolele lor mai de seamă să-și dovedească valoarea la această frumoasă și mult așteptată confruntare. Festivalul se înscrie astfel ca un documentar viu, grăitor, al stadiului actual de dezvoltare al artei noastre scenice. El a fost un minunat prilej de cunoaștere a realizărilor, precum și de sezisare a slăbiciunilor colectivelor noastre teatrale, stimulînd încă o dată căutările novatoare și patosul creator, capabil să treacă dincolo de rampă textele tinerei noastre dramaturgii. Aceasta în primul rînd.*

Consfătuirea oamenilor de teatru din anul acesta a stabilit că în stagiunea 1957—1958 au existat importante carențe în aplicarea principiului că teatrelor le revine îndatorirea principală de a stimula, valorificînd în cel mai înalt grad, dramaturgia originală. Festivalul a căutat să marcheze acum îndreptarea acestor *greşeli, scoţînd în relief, între altele, virtuţile lucrărilor mai vechi din dramaturgia construirii socialismului, printr-o valorificare scenică maximă.*

Trebuie să remarcăm că în unele teatre (şi lucrul acesta a fost constatat mai ales cu prilejul selecţionării lor în vederea participării la Festival) valorificarea dramaturgiei originale s-a făcut, şi se mai face încă, prin mijloace de expresie insuficiente. Regia nu se atribuie totdeauna celor mai competente forţe, întocmai cum distribuţia, alcătuită după criterii de circumstanţă, n-a cuprins totdeauna pe cei mai potriviţi actori. Repetiţiile desfăşurate de multe ori în grabă n-au servit la cea mai bună punere în valoare a mesajului lor.

E clar că asemenea situaţii trebuie să dispară din practica teatrelor noastre. Festivalul teatrelor dramatice era menit să fie un stimul substanţial şi în lichidarea acestor deficienţe.

Faptul că condiţiile de apreciere şi selecţionare a spectacolelor prezentate la Festival au fost astfel elaborate încît centrul de greutate în calificarea activităţii artistice a teatrului să cadă pe calitatea muncii desfăşurate în vederea punerii în scenă a piesei originale, este de o deosebită importanţă şi semnificaţie.

Un asemenea punct de vedere ni se pare just, nu numai pentru că el ajută la întărirea răspunderii teatrului în promovarea şi montarea de piese originale, dar şi pentru că el contribuie din plin la dezvoltarea artei spectacolului pe scenele noastre. Întreaga istorie a teatrului universal demonstrează cum dramaturgia naţională exercită o influenţă hotărîtoare asupra artei spectacolului unui popor. Stilul spectacolului elisabetan s-a format în contact cu dramaturgia shakespeareană. Comedia Franceză şi-a creat o individualitate în arta spectacolului prin descoperirea modalităţilor de exprimare scenică convenabile pieselor lui Molière, Corneille sau Racine. Stanislavski şi-a elaborat o sumă de modalităţi de înscenare valorificînd mai ales drama lui Cehov sau Gorki. De asemenea, la noi, arta spectacolului cunoaşte o înflorire la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, odată cu apariţia comediilor caragialiene sau a dramelor istorice.

Arta spectacolului în epoca noastră ridică numeroase şi complexe probleme. Slujitorii scenei romîneşti au manifestat o consecventă preocupare pentru soluţionarea lor. Credincioşi tradiţiilor realiste ale teatrului romînesc, învăţînd din experienţa realismului socialist, practicat pentru prima dată în lume pe scenele sovietice, oamenii noştri de teatru au adus valoroase contribuţii la soluţionarea întruchipării scenice a eroului de tip nou, la dezvoltarea artei ansamblului, în căutarea unor modalităţi de expresie care să slujească ideea în chip convingător şi emoţionant, în lupta împotriva gratuitului în artă.

Schimbul de experienţă între teatre, prilejuit de Festival, a fost menit să înfăţişeze şi să ducă la dezvoltarea tuturor acestor importante schimbări calitative, petrecute în arta spectacolului în anii revoluţiei culturale din patria noastră. Varietatea în unitatea concepţiei realist-socialiste a viziunilor regizorale s-a interferat cu marea competiţie actoricească, cu demonstraţia posibilităţilor forţelor noastre dramatice.

În lumina tuturor acestora, este neîndoios că Festivalul teatrelor dramatice a constituit şi o sursă de soluţii potrivite pentru o seamă de probleme ce vor forma desigur obiectul unor largi dezbateri în presă şi în consfătuiri de specialitate. Printre altele, în ultimul timp se discută necesitatea individualizării artistice a instituţiilor noastre teatrale. Cerinţa ca fiecare teatru să-şi cîştige un profil şi un stil propriu este deosebit de îndreptăţită. Sînt cît se poate de logice argumentele care pledează pentru alegerea unui repertoriu care, în totalitatea lui, să ajute la crearea personalităţii artistice a teatrului respectiv. Alături de repertoriu, o contribuţie de seamă în profilarea instituţiilor teatrale o aduc regizorii. În calitatea sa de îndrumător al colectivului artistic şi de elaborator al concepţiei de înscenare pe baza textului dramatic, regizorul imprimă anumite particularităţi stilistice activităţii artistice a teatrului în care lucrează. Diferenţierea personalităţilor regizorale implică îmbogăţirea mijloacelor de exprimare scenică, permanenta lor înnoire, evitarea „şablonului“, militarea pentru varietatea lor în cadrul metodei realismului socialist. Iar exemplele oferite în acest sens de către o seamă de participanţi la Festival — Horea Popescu, I. Farkaş, M. Seckler, Dan Nasta, A. Cerbu etc., etc. — sînt grăitoare.

Pe de altă parte însă — şi aceasta iarăşi s-a putut remarca la Festivalul teatrelor dramatice — problema unui stil propriu în înscenarea spectacolului este nemijlocit legată de evitarea soluţiilor în care originalitatea devine un act gratuit, o formă de expresie exterioară, indiferentă faţă de idee.

Un alt aspect din activitatea teatrelor, care a fost urmărit în cadrul spectacolelor Festivalului, a fost stadiul de dezvoltare al măiestriei actoriceşti. Pentru că figura centrală în arta spectacolului rămîne actorul. El întruchipează ideile şi sentimentele eroului, el este principalul militant al mesajului dramaturgului, el are nobila sarcină de a influenţa seară de seară, prin jocul lui, publicul spectator. Mi se pare că faţă de importanţa misiunii actorului, nu am cercetat, pînă acum, cu destulă profunzime, potenţele noastre actoriceşti. Cu prilejul Festivalului, s-a făcut, cred, un început îmbucurător. Rămîne însă ca de aici înainte să analizăm în ce măsură actorii noştri se depăşesc pe ei înşişi de la un rol la altul. Cum contribuie ei la progresul artistic al instituţiei teatrale unde muncesc. Cum se preocupă de perfecţionarea măiestriei artistice, de ceea ce Stanislavski a numit atît de propriu „munca actorului cu el însuşi".

Iată cîteva aspecte ale artei teatrale din ţara noastră, sugerate de importanta întîlnire a teatrelor în cadrul Festivalului teatrelor dramatice. Desigur, s-ar mai putea adăuga multe altele. Mă opresc însă aci. Gîndul meu nu a fost să înşir toate problemele şi aspectele ridicate de Festival, ci să ilustrez importanţa lui deosebită, ca material de studiu şi posibilitate de a desprinde concluzii directoare în măsură să ajute la îmbunătăţirea şi desăvîrşirea activităţii teatrelor noastre dramatice.

MESAJ ŞI TIPOLOGIE

Teatrul Muncitoresc C.F.R. : ***Răzeşii lui Bogdan*** **de Ernest Maftei**

Scenă din actul II

Noua stagiune teatrală înscrisese în „caietul de sarcini ideologice" al teatrelor nume şi titluri din dramaturgia originală pe nedrept uitate sau părăsite. Bineînţeles că multe pagini aşteptau nume şi titluri noi de piese şi autori, iar conducerile teatrelor, regizorii şi cronicarii se înarmaseră cu răbdarea... binecunoscută. Evident, premiera unei piese noi la începutul acestei stagiuni de reluări a surprins. Şi trebuie să recunoaştem din capul locului că surpriza a fost plăcută, deoarece noua piesă, *Răzeşii lui Bogdan*, aducea nu numai numele unui nou dramaturg, actorul Ernest Maftei, ci şi o efectivă contribuţie la oglindirea unui aspect al actualităţii : colectivizarea.

Piesa lui Ernest Maftei fixează un moment actual al vieţii satului : momentul în care pătura şovăielnică a ţărănimii, mijlocaşul, trece în proporţie de masă în gospodăria colectivă. Realizînd cu acuitate psihologică acest moment de decizie colectivă a ţărănimii mijlocaşe (ecou firesc al Consfătuirii de la Constanţa), *Răzeşii lui Bogdan* se situează pe o treaptă de inspiraţie nouă faţă de celelalte piese cu temă sătească ale dramaturgiei originale.

Drumul pe care îl vor apuca răzeşii din piesa lui Maftei este singurul drum care rezolvă fericit problemele de viaţă ale ţăranului muncitor, singurul drum ce duce la construirea socialismului la sate ; dar acest adevăr este ascuns pentru unii dintre eroii piesei de cocleala inerţiei şi a unor concepţii de viaţă perimate. Ani de-a rîndul, oamenii se închinau „dreptului sfînt al proprietăţii particulare“ şi nu o dată pămîntul, din mijloc pentru procurarea celor necesare traiului, se transforma la ei în scop suprem, se transforma într-o entitate de sine stătătoare. „Dacă aş avea o putere să-mi scot din inimă pămîntul... uite colea, în suflet îmi stă. Ca un ghiont şi nu mă lasă să răsuflu. Cînd îmi vine gîndul să mă scriu, mi se opreşte răsuflarea şi mă înăbuş.“ Replica lui Toader Luntraru nu e o figură de stil ; ea reprezintă transcrierea fidelă a poziţiei individualiste pe care o avea ţăranul nostru faţă de pămînt. Procesul de transformare a spiritului individualist în spirit colectiv, proces deosebit de anevoios, este motivul principal care circulă şi este exploatat continuu în piesă.

Impresia pe care o dă lectura piesei este aceea a unui reportaj făcut într-o zi, într-un sat, de către dramaturgul aflat în trecere pe acolo. Astfel, oprindu-se la poarta jităriei (actul I), locul unde sătenii pun ţara la cale, reporterul-autor surprinde felul în care privesc aceştia la colectiva ajunsă la marginea satului. Reacţiile diferite sînt de fapt nuanţe ale aceleiaşi nehotărîri de care vorbeam mai sus ; ele scot în evidenţă psihologia complexă a ţăranului pus să rezolve probleme de viaţă noi şi de răscruce.

Într-un fel reacţionează Ion Horoi, absurd în avariţia lui, care-şi apără pînă şi spinii din faţa casei, duşman declarat şi consecvent al noii orînduiri ; într-un fel reacţionează Chirilă Jitarul, leneş, beţiv, slugă naivă şi ridicolă a intereselor chiabureşti, stăpînind o poiată care exprimă perfect decrepitudinea sa fizică şi morală. Cuplul Palaghiţă-Ilie Fîrnu ilustrează lipsa de personalitate a omului incapabil de a lua o hotărîre, dominat de spirit de turmă, de interes mărunt şi imediat, pentru care „e o problemă“ ce fac şi ce spun ceilalţi. Faţă de aceştia, Costache Dorobăţ, Catinca, soţia lui, Toader Luntraru, Irimia şi Simion au o poziţie deosebită. Pentru aceşti oameni cinstiţi şi gospodari, superioritatea colectivei este evidentă. O hotărîre este însă greu de luat. Pe Toader Luntraru îl împiedică pasiunea aproape mistică pentru pămînt. Oscilantul Irimia, gata să treacă la acţiune, se sperie chiar în momentul în care a luat hotărîrea : „Apoi cît să-ndur pentru pămîntul ăsta ? Pînă cînd ? Ai ? Eu mă trec la colectivă... !“ şi apoi speriat : „Am grăit ceva ce nu trebuie ?“ Costache Dorobăţ şi Simion nu „se scriu“, din cauza nevestelor. Şi dacă soţia tăcutului Simion nu se „dumireşte“ decît cu... bătaia, lelea Catinca, mai aprigă, aplecată mai uşor la clevetirile chiaburului Drăgan decît la sfaturile bărbatului, este mai greu de convins. Trecutul îşi mai exercită încă influenţa. Prin ceea ce spun şi prin felul cum gîndesc oamenii, simţim că boierul Mustea sau chiaburul Drăgan sînt undeva pe aproape. Existenţa lui Grigore, mutul satului, aduce în scenă un episod de tristă amintire pentru sătenii din Bogdăneşti, mînaţi pînă nu de mult să slugărească pe moşia lui Mustea de gîrbaciul vechilului Iorgu Horoi. Prezenţa în conştiinţa oamenilor a lui Mustea, Drăgan şi a lui Iorgu Horoi, fugit din sat de teama justiţiei populare, concretizează existenţa elementelor duşmănoase şi conturează în piesă conflictul de clasă. Dumitru şi Leonora, oamenii care au suferit cel mai mult de pe urma acestor asupritori, au şi intrat în colectivă ; pentru ceilalţi ţărani ei constituie un exemplu viu şi un îndemn. Alături şi împreună cu ei, figura luminoasă a lui Vasilache Ştefan aduce în scenă înţelegerea şi cuvîntul cald al partidului, creînd perspectiva optimistă a evoluţiei ulterioare a acestor personaje.

Notaţia veridică a întîmplărilor, prospeţimea replicii şi umorul, autenticitatea observaţiilor psihologice şi galeria de tipuri creează un tablou sugestiv plin de viaţă, pitoresc şi atmosferă, tablou zugrăvit de un reporter abil, într-un sat, după o zi de muncă.

Dar dacă topografic, colectiva s-a oprit la poarta jităriei, ca idee, ea a pătruns în casele oamenilor, ale duşmanilor şi ale prietenilor ei, în preocupările lor de fiecare zi, afirmîndu-se din ce în ce mai puternică şi obligîndu-i pe aceştia să ia o atitudine. Inerţia îşi continuă însă efectul. În casa lui Costache Dorobăţ revin aceleaşi întrebări ; de data asta, în mediul şi atmosfera restrînsă a familiei. „Atîta rău a băgat trecutul în oameni, că nu le mai vine a crede că se poate trăi şi bine." Cuvintele lui Ştefan Vasilache sînt edificatoare pentru rezistenţa pe care o opun aceşti oameni, pe care nici măcar evidenţa nu reuşeşte să-i convingă deşi... le zdruncină echilibrul. Pe Costache Dorobăţ şi mai ales pe Catinca nu-i conving deocamdată nici sfatul lui Vasilache, organizatorul de partid, nici al învăţătoarei, nici entuziasmul tineresc al Mariei şi al lui Ghiţă.

Scena teatrului în teatru — care este de altfel şi o recomandare a autorului asupra piesei sale şi a rolului ei educativ — creează reacţii spontane şi fireşti din partea personajelor-spectatori, iar simplitatea şi căldura scrisorii fiului din armată îi fac să gîndească mai mult şi mai adînc. Cu indiscreţia caracteristică reporterului, autorul a pătruns în intimitatea familială, a surprins necazurile şi bucuriile, zugrăvind o pictură de gen, din care nu se poate uita scena apelului membrilor de familie sau lectura emoţionantă a scrisorii lui Gheorghe.

Finalul actului I

Limitîndu-şi astfel sfera de observaţie, autorul încearcă să aprofundeze în casa lui Dorobăţ (actul II), ceea ce şi-a propus iniţial, adică : transformarea spiritului individualist în spirit colectiv.

Apariţia lui Iorgu Horoi în primul tablou al actului III, apariţie necesară pentru cristalizarea conflictului, aduce în scenă elementul dramatic concret. Dar rezolvarea artistică este deficitară şi prin aceasta mai puţin convingătoare. Întreg tabloul este greoi, contrafăcut ; se vede clar că autorul n-a mai putut ţine firul relatării cursive, părăsind autenticul de dragul spectaculosului. De altfel, în acest tablou, a cărui acţiune se petrece după un răstimp de şase luni, nu mai apar nici eroii purtători ai ideii principale. Pare că autorul a pus punct după primele două acte, pregătindu-şi fraza conclusivă. Impresia de „fragmentat" se sesizează cu uşurinţă. Eroii primelor acte, eroii principali ai acestei piese, reapar abia în tabloul final ; în evoluţia lor există însă un gol, între actele II şi III, pe care dramaturgul îl acoperă cu întîmplări exterioare dramei, întîmplări ce caută să motiveze atitudinea finală. Drama lui Costache Dorobăţ, a Catincăi, a lui Toader Luntraru şi Irimia nu se mai petrece în prezenţa reporterului-autor ; oamenii sînt gata transformaţi, drumul de la nehotărîre la certitudine este ocolit. Actul banditesc al lui Iorgu Horoi vrea să fie unul din şocurile puternice pentru decizia răzeşilor ; introdus în ultimul tablou pe neaşteptate şi... tardiv (majoritatea răzeşilor erau hotărîţi „să se treacă"), el nu poate decît să sublinieze artificiul dramatic. De aceea, momentul final, moment de efect şi cu caracter mobilizator, în care răzeşii lui Bogdan îşi scriu cererile de intrare în colectivă pe actele de răzeşie, nu convinge deplin. Autorul n-a mai asistat la deznodămînt, ci l-a reconstituit pe baza notelor din carnet...

Ca orice piesă de debut, *Răzeşii lui Bogdan* are în ea virtuţile şi servituţile inerente unui început de drum. Ca o primă remarcă ce se impune, este originalitatea autorului în modalitatea abordării temei. În fascicolul luminos pe care-l proiectează asupra vieţii satului de azi, ţăranul mijlocaş, privit în diferite ipostaze, ocupă locul principal : ţăranul sărac este prezentat episodic, iar chiaburul, căruia îi simţim în permanenţă prezenţa, se găseşte undeva în afara conului de lumină. Acest lucru îi permite dramaturgului să sublinieze dificultatea procesului psihologic, prezentîndu-ne acest proces într-o gamă variată de nuanţe. Diferenţiate prin aceste nuanţe, dar fără sinuozităţi în evoluţie, personajele din piesă vibrează la acelaşi diapazon ; sensibile la problemele noi pe care le ridică viaţa satului de azi, prin căutările şovăielnice, prin autenticele frămîntări interioare şi naivitatea argumentelor cu care se opun realităţii, unele personaje ne apar grave, altele uşor ridicole, îngăduind din partea reporterului un zîmbet binevoitor. Relatînd istoria răzeşilor din Bogdăneşti, observăm cu satisfacţie că Ernest Maftei cultivă comicul de calitate. Începînd cu ticurile verbale şi preţiozităţile de limbaj ale lui Palaghiţă, Chirilă Jitarul sau Ilie Fîrnu şi terminînd cu unele situaţii de un comic savuros („lămurirea" Catincăi de către Vasilache, sau scena teatrului în teatru), umorul lui Ernest Maftei are un efect tonic şi înviorător, cucerind adeziunea spectatorului. Dar *Răzeşii lui Bogdan* nu ne prezintă cu suficientă forţă oameni care se *înfruntă*, ci personaje care-şi *confruntă* părerile. Accentul este deplasat de pe conflictul social pe cel psihologic, individual. Această scăpare este, credem, efectul unei prea intense concentrări şi preferinţe acordate de autor filonului piesei : nehotărîrea mijlocaşului.

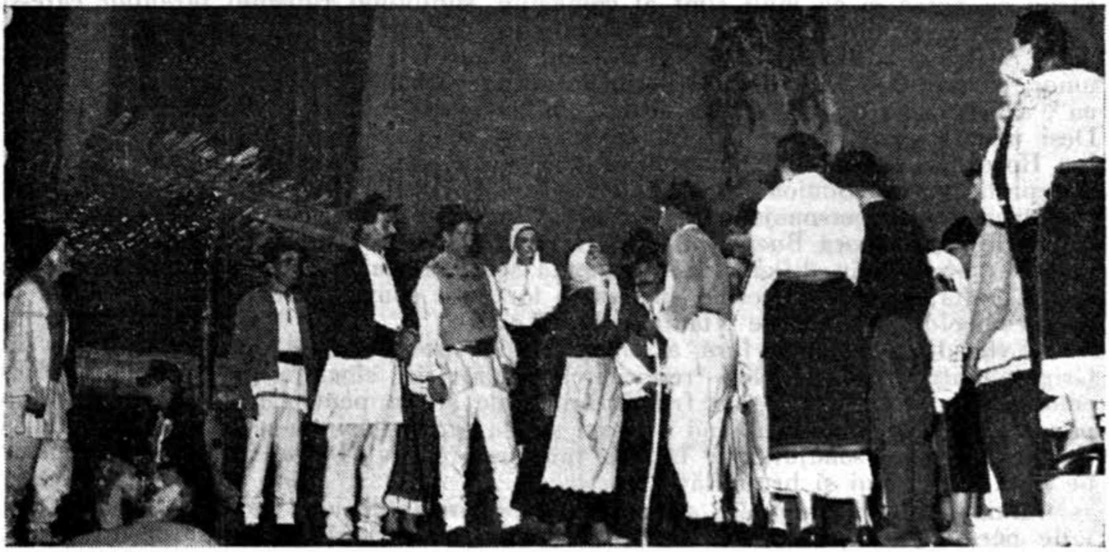
Fresca pe care o zugrăveşte Ernest Maftei este veridică, drama propriu-zisă este însă în afara ei. Autorul nu urmăreşte un caracter în profunzime şi în evoluţie, ci realizează doar crochiuri fără îndoială autentice şi cu mult parfum, dar cu o biografie dacă nu săracă, incompletă.

După cum spuneam, *Răzeşii lui Bogdan* — ca orice debut — are în ea virtuţile şi servituţile inerente începutului de drum. Dar dacă peste unele cerinţe de construcţie artistică autorul a trecut mai uşor, prin realele valenţe dramatice ale conţinutului tematic şi, mai ales, prin umorul de calitate al dramaturgului, piesa reprezintă un ghiocel cu o valoare intrinsecă şi, în acelaşi timp, de perspectivă pentru evoluţia dramaturgului.

***

Lucrul de care se izbeşte creatorul operei de artă de la bun început este rezistenţa materialului. Şi dacă tălmăcirea scenică a pieselor care au devenit cla-

Scenă din actul III



sice prin perfecţiunea lor este relativ uşoară pentru interpretul de talent, nu acelaşi lucru se întîmplă cu cele ale căror stîngăcii constituie o dificultate pentru regizor şi interpret. Din această cauză, ni se pare cu atît mai preţioasă realizarea Teatrului Muncitoresc C.F.R., cu cît regizorul Horea Popescu şi actorii au adăugat noi valori textului piesei, ridicînd în acest fel considerabil calitatea generală a spectacolului. Aplecîndu-se cu dragoste şi înţelegere asupra textului, regizorul Horea Popescu ne-a dat unul dintre cele mai realizate spectacole ale acestui început de stagiune. Ceea ce a sezisat regizorul cu acuitate în piesa lui Ernest Maftei şi a evidenţiat în spectacol, este tocmai veridicitatea tipurilor şi situaţiilor, viabilitatea lor. Evident, succesul formulei scenice a fost asigurat în primul rînd de o distribuţie integral adecvată. Şi cînd spunem acest lucru, nu ne referim numai la corespondenţa dintre actori şi datele temperamentale ale personajelor, ci şi la faptul că majoritatea interpreţilor s-au dovedit a fi buni cunoscători ai vieţii şi oamenilor de la ţară. De aceea, în faţa spectatorilor au evoluat ţărani autentici şi nu staruri fotogenice îmbrăcate în straie naţionale. De la particularităţile de limbaj şi gestică şi pînă la exteriorizarea sentimentelor, spectatorul a putut să urmărească chipurile simple şi fireşti ale ţăranilor dintr-un cătun moldovenesc. O ierarhie de valori este însă greu de stabilit. De altfel, această ierarhie nu există nici în text, tipurile prezentate de autor avînd o greutate aproximativ egală. Dar dacă din lectură personajele apar slab individualizate, nu acelaşi lucru se întîmplă în spectacol unde actorii dau o pregnantă consistenţă acestor ţărani, realizînd portrete care rămîn. Nehotărîrea răzeşilor este reliefată sub diverse · aspecte ; la Costache Dorobăţ această nehotărîre se manifestă, în interpretarea lui N. N. Matei, sub forma unei bune dar false dispoziţii continue ; actorul lasă să se vadă că personajul este în permanenţă frămîntat de întrebări şi îndoieli, subliniindu-i replicile grave, replici-cheie pentru acest personaj. Pentru nevasta lui Costache Dorobăţ (Nelly Ştefănescu-Nicolau) incertitudinea se manifestă agresiv. Guralivă şi pusă mereu pe ceartă, tăind scurt vorba interlocutorului, mereu nemulţumită şi mereu împotriva cuiva, Catinca, în interpretarea pe care i-o dă actriţa, ne arată din cînd în cînd o inimă de aur, un suflet bun şi cinstit ; Nelly Ştefănescu-Nicolau exploatează din plin situaţiile cu subtanţă comică ale rolului, dînd impresia în permanenţă că amuză, amuzîndu-se. Nehotărîrea lui Sandu Irimia nu este dată numai de dilema situaţiei în care se află, ea fiind şi o trăsătură de caracter proprie personajului. Înţelegînd acest lucru, actorul Constantin Ţăpîrdea îi exteriorizează această trăsătură prin felul în care îşi diminuează intensitatea vocii, înghiţind cuvintele finale, lăsînd replicile parcă neterminate, continuate de gesturi agitate, corespunzătoare frămîntărilor eroului. La Toader Luntraru şovăiala capătă dimensiuni mai mari, tocmai datorită dragostei sale neţărmurite pentru pămînt ; Aurel Ghiţescu ni-l arată ca pe un om a cărui pasiune îi înhibă expresia, puţinele cuvinte pe care le spune fiind emise sacadat, cu intermitenţe, pauzele fiind mai grăitoare decît replica. Traian Dănceanu şi A. Vasiliu realizează cuplul Palaghiţă-Fîrnu cu vervă şi cu mult simţ al comicului, subliniind ridicolul ţăranilor care-şi fac „probleme" din nimicuri. Un autentic tip de farfara conturează interpretarea lui S. Mihăilescu-Brăila în Chirilă Jitarul. Actorul îşi încarcă personajul cu mult umor, cu gesturi şi mişcări susţinute de multă vorbărie, de repetatele „las' că ştiu eu", arătîndu-ne pe Chirilă ca pe un om lipsit de gînduri şi de reale frămîntări. Deşi uneori rigid, Ernest Maftei reuşeşte să schiţeze tipul duşmanului de clasă Ion Horoi, cu replici dure, mormăite, fără vocale. Mai puţin izbutite ni s-au părut interpretările lui Simion Negrilă (Dumitru) şi Ileana Codarcea (Leonora), care în întruchiparea personajelor au rămas la limita textului. Nu acelaşi lucru putem spune despre Tamara Buciuceanu (Maria) şi Ion Vîlcu (Ghiţă), care au depăşit net valoarea textului în dificila dar suculenta scenă a teatrului în teatru. Ei aduc în scenă multă tinereţe, reliefînd înclinaţia lor spre comedie, remarcată de altfel şi în spectacolul cu *Baia* de Vladimir Maiakovski.

Evitînd melodrama, fără a solicita mila spectatorului, Costel Gheorghiu în Grigore-mutul vorbeşte fără replică, cucerind prin elocinţa gestului interesul şi emoţia spectatorului faţă de frămîntările sale şi nu pentru infirmitatea sa. Din păcate, Ion Sireteanu îngroşînd un text şi aşa şarjat, lăsîndu-se tîrît de o anumită vulgaritate a personajului, a împins interpretarea lui Iorgu Horoi prea departe pe linia cinismului şi brutalităţii.

Există o forţă interioară şi o căldură pe care totdeauna Colea Răutu le transmite personajelor pe care le interpretează. Fără a fi cîtuşi de puţin ostentativ, doar simpla prezență scenică a sa este elocventă. Servit de o replică ușor retorică, actorul s-a străduit să evite uscăciunea schematică a rolului, întruchipînd un organizator de partid pe care-l simțim apropiat, ferm și cald.

Dar nu numai distribuția este aceea care a asigurat succesul spectacolului. Căci trebuie remarcată în continuare știința regizorului Horea Popescu în rezolvarea tablourilor de grup, care în acest spectacol a fost un factor important în crearea atmosferei ; și este suficient să amintim grupul cu atitudini de clacă de la poarta jităriei (actul I) și scena finală, atît de armonios cadrată scenic. De asemenea, momentele dramatice, momente de mare cumpănă în conștiința țăranilor, au fost conturate de regizor cu mijloace simple dar sugestive, în spiritul reținut și molcom al țăranilor moldoveni. Climatul psihologic al personajelor a fost realizat cu diferențele de intensitate ale ritmului ; asistăm astfel la o anume cadență în scenele dominate de Nelly Ștefănescu-Nicolau, și la o alta în scenele lui N. N. Matei sau Aurel Ghițescu. Ritmul spectacolului este uneori vioi (apariția Catincăi, scena lui Iorgu Horoi), alteori chiar sincopat (scena teatrului în teatru), alteori lent (discuția despre pămînt la poarta jităriei). Prin ritmul susținut și viața cu care regizorul a umplut suspensiile, suplinind cu abilitate carențele textului — acolo unde ele apar vădite —, învederînd acele replici sau momente care luminează problematica și mesajul piesei, drama a fost adusă de regizor pe scenă, într-un mod pregnant, solicitînd continuu interesul și participarea spectatorului.

Munca dusă de Horea Popescu cu actorii și aportul efectiv al acestora s-au evidențiat și în măiestria cu care au știut să elimine exhibițiile de interpretare, făcînd loc trăirii efective a replicii și situației, ceea ce ne-a creat sentimentul autenticității vieții satului și a tipurilor prezentate. La sublinierea acestei autenticități au ajutat decorurile și lumina (pictor scenograf Sanda Mușatescu), creînd atmosfera cîmpenească sau de interior de casă țărănească, în care totul a apărut ca o ridicare, pe o scară mult amplificată, a motivelor unei scoarțe romînești.

Prima piesă originală a stagiunii și-a găsit la Teatrul Muncitoresc C.F.R. o fericită transfigurare scenică. Sîntem îndreptățiți să credem că nu numai exemplul lui Ernest Maftei dar și cel al teatrului va fi urmat.

Emil Riman

„ULTIMUL MESAJ" ȘI UNELE FORME NOI DE EXPRESIE ALE TEATRULUI REVOLUȚIONAR

Teatrul Armatei : *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga

Consacrată unuia dintre momentele cruciale ale revoluției populare — eliberarea țării și întoarcerea armelor împotriva fascismului german — *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga face parte dintre acele lucrări care au marcat primii pași ai dramaturgiei noastre pe drumul realismului socialist.

Ca și alte piese inspirate din lupta revoluționară, *Ultimul mesaj* părăsește vechile căi ale teatrului burghez, înlătură complet nelipsitul „triunghi", conflictele siropoase de salon sau psihologismul exagerat, bolnăvicios, individualist. În scenă pătrunde o lume nouă, conflictul antrenează masele și se desfășoară nu în mărunte interioare de familie, la gura sobei, ci pe un spațiu social vast, ceea ce atrage după sine și noi trăsături ale construcției dramatice.

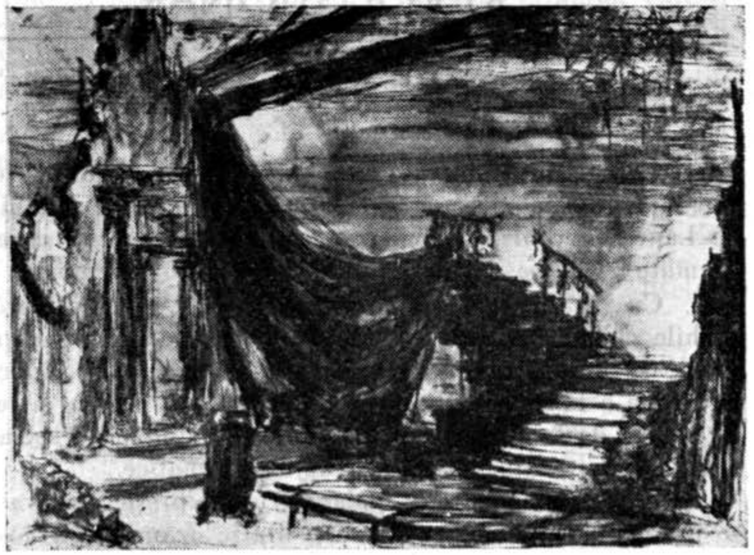
Către asemenea noi modalități de expresie, adecvate conținutului revoluționar, se îndreaptă cu viu interes mulți dintre dramaturgii noștri actuali.

Într-un interviu recent, acordat revistei „Contemporanul", Al. Mirodan remarca foarte just că „majoritatea pieselor burgheze sînt drame de apartament sau de cameră mobilată. Omul de azi — îndeosebi omul societății socialiste — trăiește o viață socială incomparabil mai vastă și intensă decît a predecesorilor, cheltuindu-și timpul, gîndul, sufletul în afara celor patru pereți. De aci, necesitatea pentru dramaturg de a evada din interioare, unde în zăpușeală dramele sînt mizerabile. Să ieșim în stradă, acolo bat vînturile".

După cum se știe, această ieșire a dramei în aer liber a fost inaugurată de strălucitul șir de piese sovietice ale „fondului de aur" — *Tragedia optimistă, Uraganul, Liubov Iarovaia* etc. Aceeași necesitate a resimțit-o și dramaturgia noastră pășind pe drumul realismului socialist, iar *Ultimul mesaj* este una din primele piese romînești care au încercat să răspundă acestei necesități și să găsească formele noi de expresie corespunzătoare. Aceste forme noi implică, după cum vom arăta mai jos, prezența activă a masei, o mișcare mai dinamică în scenă, o mai directă raportare la condițiile social-istorice generale care înconjoară locul propriu-zis al acțiunii și eroii săi principali.

În centrul piesei se află colectivul soldaților din batalionul căpitanului Zarandu, unul din multele colective de soldați care au suferit în cîmpiile Ucrainei luptînd fără să știe pentru ce, în sufletele cărora a crescut ura contra hitleriștilor și care, la chemarea Partidului Comunist, au întors armele, spre a se bate apoi vitejește, pînă în munții Tatra, pentru cauza libertății popoarelor și a păcii.

Deși cu unele accente prea declamatorii, actul I reușește să creeze tabloul frontului de la Stalingrad — mizer, semiprăbușit —, imaginea soldaților flămînzi, dezamăgiți, terorizați și împinși la moarte de superiorii aserviți nemților. Nemulțumirile mocnesc, ajungînd pînă la ciocniri deschise cu ofițerii reacționari. Cele mai reușite scene sînt cele care evocă ruina militară a fascismului, destrămarea pînă și a ultimelor iluzii militariste. Intrarea zgomotoasă a soldatului Ghinea, care, înșelat de propaganda nemțească, anunță într-un adevărat delir „sosirea apropiată" a întăriturilor, este primită cu o muțenie sceptică. Scena e bine realizată. De la entuziasmul naiv care se dezumflă, Ghinea trece firesc la desperare și apoi la revoltă nestăpînită. În cele din urmă, împreună cu alții, leapădă armele și trece



Schiță de decor de Dan Nemțeanu pentru „Ultimul mesaj".

peste linii, la ruşi. Totul stă sub semnul înfrîngerii. Doctorul se culcă şi spune: „Să mă treziţi numai dac-o fi vorba de fugă..." Cuprins de spaima dezastrului, maiorul Dobre urlă: „V-a fost deajuns să respiraţi văzduhul rusesc, c-a şi pătruns în voi otrava bolşevică" — şi invocă zadarnic „ţara". — „Nu-i la Stalingrad ţara", îl înfruntă caporalul Bogdan. Un telefonist înnebunit repetă mereu, în neştire: „Allo Maria... Allo Maria..." Doctorul îşi aminteşte de o iubire veche şi repetă liric: *„Maria, Maria..."* Regia a valorificat aproape muzical micul duet dintre groază şi nostalgie:

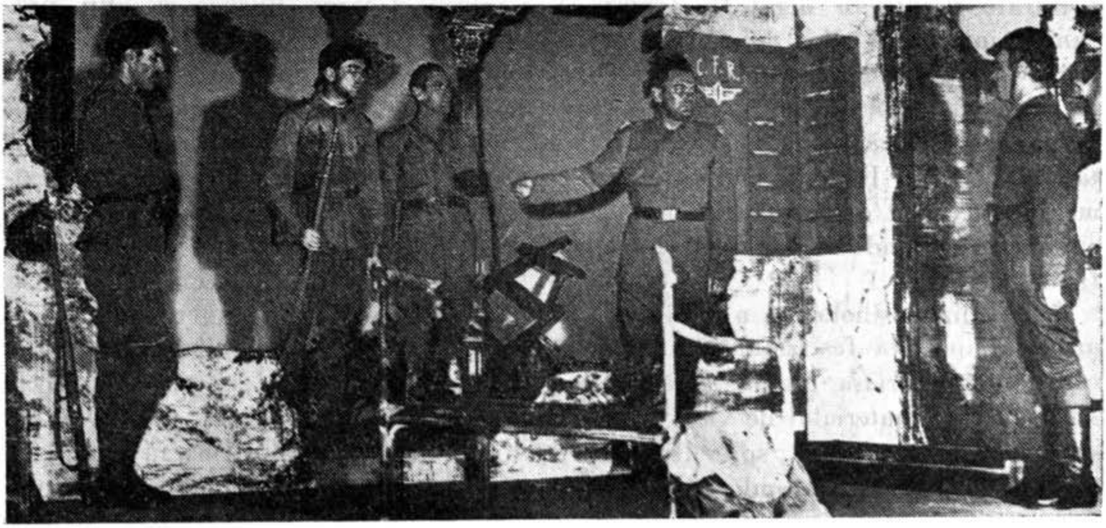
— Maria...
— *Maria...*
— Maria...
— *Maria...*

La gîndul tihnei şi ospeţelor din casa Mariei iubite, doctorului „îi este plină gura de icre". Ostaşii vorbesc cu amărăciune despre copii, despre vetrele părăsite, blestemă pe conducătorii fascişti. Adevărul se naşte pentru ei din durere.

La fel de sumbră este şi atmosfera în care începe actul al doilea. Dar acum regimentul e la Roman, frontul e la Iaşi. Sînt puternic sugerate munca partidului pentru organizarea insurecţiei şi a întoarcerii armelor, frămîntarea sporită, dar şi mult mai conştientă, din rîndurile soldaţilor, legătura cu muncitorii din oraş. Un dezertor întors din satul pîrjolit şi jefuit de nemţi aduce parcă cu sine jalea şi mînia întregii ţări. Momentul întoarcerii armelor e pregătit cu minuţiozitate. Simţim cum ideile partidului încolţesc tot mai adînc în inimile soldaţilor, devin treptat propria lor convingere, propriul lor adevăr şi-i călăuzesc în lupta contra fascismului. Regia (George Rafael) a ştiut să individualizeze pe soldaţi şi, totodată, să-i unească, formînd un colectiv viu. Meritul e cu atît mai mare, cu cît scena nu e umplută artificial cu figuranţi, se lucrează numai cu şapte sau opt soldaţi, care închipuie un întreg batalion datorită diferenţierii caracterelor şi mişcării bogate din scenă, atent studiate.

Fără a fi deosebit de reliefat, căpitanul Zarandu, acest militar curajos şi demn care, de la dragostea şi înţelegerea pentru soldaţii săi şi oroarea faţă de masacrele fasciştilor, se ridică la conştiinţa combativă a înaltei sale datorii patrio-

Scenă din actul II



Scenă din actul III

tice, este o figură luminoasă a piesei. A fost interpretat cu calm și siguranță de Florin Stroe.

Din păcate, caporalul Bogdan, omul care poartă pe front cuvîntul partidului, comunistul care impune tuturor prin justețea și claritatea ideilor sale, rămîne șters, atît în text, cît și în interpretare. Actorul Gh. Cîmpeanu a dovedit calități incontestabile, dar aici ar fi fost nevoie de mai multă profunzime, de mai multă perspectivă. În orice caz, avînd de rostit un text destul de sărac, interpretul a făcut bine mergînd pe linia unui joc simplu, care i-a permis să evite stridențele și să realizeze convingător unele scene — în special în actul II, cînd organizează cu stăpînire, cu energie și cu o avîntată bucurie ce-l luminează din interior, acțiunea de întoarcere a armelor contra nemților.

Tot datorită simplității au făcut o bună figură interpreții ostașilor : Sebastian Radovici (care în rolul lui Soare a redat cu emoție durerea provocată de moartea fratelui), George Sîrbu (în rolul lui Ghinea are, cum aminteam și mai sus, o intrare reușită în actul I), George Constantin, George Buznea și alții, precum și interpreții celor doi locotenenți democrați (Mihai Heroveanu și Const. Vintilă). Cu toate eforturile sale, Petru Popa (soldatul Avram) n-a izbutit să fie adînc în cele două scene foarte grele ce-i reveneau : în actul II cînd, după un moment de panică, află că fasciștii i-au ucis familia și se întoarce la luptă cu dinții încleștați și în actul III cînd pornește într-o misiune de sacrificiu, spre a salva regimentul încercuit de nemți. În rolul telefonistului nebun, care pronunță numai trei cuvinte, Val Săndulescu a realizat o compoziție tragică reușită, mai ales în scena finală a actului I.

Analiza psihologică a evoluției colectivului de soldați și ofițeri care întorc armele împotriva fascismului se bazează pe materialul de viață impresionant pe care-l oferea uriașa dramă a războiului. Rămîn însă reci, nu trec rampa, acele scene în care materialul de viață e deficitar, autorul lăsîndu-se furat de o tendință spre filozofare excesivă, spre discursivitate. „Sînt ca un butoi strîns în chingi de foc“, declară Păun. Zarandu simte „o ghiară“ cum îl înhață de inimă. Orice prilej e folosit spre a plasa o replică generalizatoare. Dacă un rănit cere apă spunînd: „Mă arde, frăţioare", Marcu va adăuga imediat: „Pe toţi ne arde cîte ceva pe suflet." Este aici prea multă „literaturizare", un pic de calofilie care-l pîndeşte uneori pe Fulga. În special, rolul soldatului Lascăr este alcătuit dintr-un şir de discursuri şi cugetări care-i răpesc autenticitatea. Acest defect al textului s-a întîlnit cu propriile înclinaţii retorice ale interpretului (Sandu Sticlaru), care a afişat — şi nu pentru prima oară — un stil voit „popular", ieftin şi exterior.

***

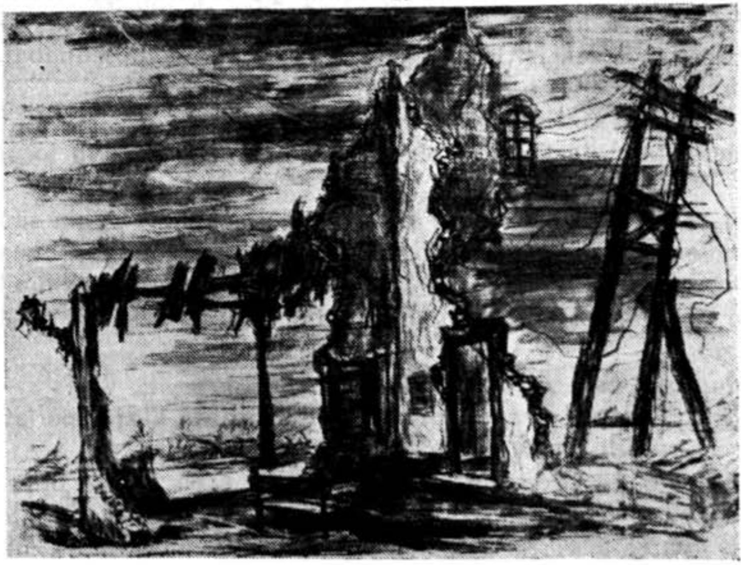
Ultimul mesaj este o piesă care acuză necruţător crimele fascismului şi cheamă la vigilenţă mereu trează contra duşmanilor înrăiţi ai poporului muncitor şi ai păcii. Actul I este încărcat de ură, scîrbă şi oroare faţă de bestialităţile comise de fascişti în războiul ticălos antisovietic. Intrarea „autoritară" a maiorului Dobre e intrarea unui zbir, ciocnirea sa vehementă cu soldaţii subliniază prăpastia ce-i desparte. (În această scenă, Constantin Neacşu conturează puternic chipul respingător al maiorului, dar scade, în actul II şi III, devenind teatral şi ostentativ.) Nu mai puţin edificator este dialogul dintre Zarandu şi colonelul Rudeanu:

RUDEANU: Te-am luat în război alături de mine şi mă bucuram că vei apăra odată cu mine moşia mea, averea, banii, sudoarea frunţii mele...

ZARANDU: Nu pot profita de pe urma morţii soldaţilor mei.

Demascarea cruzimii colonelului Rudeanu culminează cu scena împuşcării ostaticilor sovietici, care se oglindeşte zguduitor pe feţele crispate ale soldaţilor, a lui Zarandu şi a doctorului.

Dar Rudeanu a fost conceput ca un personaj complex, iar Geo Maican a redat cu exactitate faţetele sale deopotrivă de odioase. În actul II, Rudeanu trece pe rînd de la cinism şi duritate („Cine vorbeşte de dezastru să fie pus la zid"... „Pe front se convinge cu pistolul, domnule maior") la grandomanie („În situaţia asta eu sînt totul, domnule doctor Timuş! Un dumnezeu în cer şi-un colonel Rudeanu pe pămînt..."), apoi cade brusc într-o criză de laşitate cînd i se aduce la cunoştinţă capitularea, dar găseşte în sine destulă şiretenie pentru a încerca să



Schiţă de decor de Dan Nemţeanu pentru „Ultimul mesaj"

„schimbe cămașa", în ultimul moment, repezindu-se primul în fața colonelului sovietic și improvizînd un „entuziast" salut :

— Poporul romîn a așteptat cu nerăbdare...

Dar colonelul Leonov (a cărui apariție foarte reușită, întruchipată de Dan Nicolae, respiră siguranță, forță, demnitate) îl întrerupe calm :

— Nu e momentul, domnule colonel...

Și pînă una-alta, îl face prizonier.

Personajul mărunt al aghiotantului, care într-o interpretare banală ar fi trecut cu siguranță neobservat, devine în actul II un fel de pandant comic al lui Rudeanu, datorită fizionomiei expresive pe care i-a compus-o Ion Punea. Cînd Rudeanu îl sfătuiește demagogic să-și tragă un glonte dacă va fi în primejdie de a cădea prizonier la ruși, aghiotantul întreabă cu o mutră nătîngă și nenorocită : „Vasăzică, asta ne așteaptă ?" În schimb, la un moment dat, frazeologia pseudoeroică a colonelului Rudeanu îl „galvanizează" subit și se trezește urlînd ridicol, cu o expresie de prostie credulă indescriptibilă, în hohotele de rîs ale publicului :

— Înțeles, domnule colonel ! Nu vor trece !

Actul III realizează o situație foarte încordată, în care se joacă o carte hotărîtoare. După ce, în cîteva imagini sugestive, e evocat eroismul soldaților și ofițerilor noștri pe frontul antihitlerist, reintră în scenă Rudeanu și acoliții săi. Arma lor nu mai e violența, ci viclenia. Rudeanu reușește să se strecoare la conducerea regimentului, pe care se pregătește să-l predea nemților. Punîndu-și la cale acțiunea trădătoare, el destituie pe Zarandu, dar acesta refuză să predea comanda pînă la sosirea maiorului sovietic Volghin. Conflictul izbucnește din nou cu multă ascuțime. Urmează cîteva scene puternice, bine scrise.

Dramatismul acestor scene, care continuă pînă la sfîrșitul actului, constă în mare măsură în faptul că personajele caută să-și păstreze calmul, să pară liniștite, dar întreaga lor ființă e chinuită de așteptarea febrilă a unor intervenții din afara scenei, care vor hotărî deznodămîntul.

Așteptarea lui Volghin se desfășoară într-o atmosferă de tensiune nervoasă crescîndă. În mijlocul celor două tabere (de o parte, Rudeanu, Mora — de cealaltă, Zarandu, Bogdan) care se măsoară cu mînie și nerăbdare, sosește doctorul, jovial, sceptic, pe jumătate beat, și începe să joace pe nervii lui Rudeanu :

DOCTORUL : Concret : colonelul Rudeanu a comis pe frontul din Rusia niște fapte. Nu prea onorabile pentru un om, dar în sfîrșit... Hitler a spus : „Învingătorilor n-are cine să le ceară socoteală..." Iată însă că raporturile s-au schimbat. Învingătorii sînt învinși, învinșii...

RUDEANU : Mai ai de gînd să trăncănești mult ?

Cu batjocoritoare generozitate, doctorul se oferă să se lase împușcat în locul lui Rudeanu :

DOCTORUL : Pentru că vă previn, va veni și ceasul acela cînd Volghin sau altul va porunci : „La zid, colonele Rudeanu !" (Deodată parcă începe să-și ia gluma în serios și continuă răstit, cu revolverul îndreptat spre Rudeanu) La zid, îți spun ! Haide-haide că nu-mi arde de glumă ! Îți închipui că sînt atît de beat încît să glumesc cu așa ceva ? La zid !

RUDEANU (înspăimîntat) : Ești nebun ! Lasă pistolul !

DOCTORUL (reia tonul degajat, aruncă pistolul pe masă) : V-ați speriat, nu-i așa ? Ei, nu-i nimic ! O repetiție era necesară...

Toate felicitările, lui Constantin Brezeanu pentru ironia fină cu care a interpretat acest rol. Pe linia unui gen tradițional în teatru, el a redat acea luciditate a bețivului care rostește, în aparenta sa flecăreală, multe adevăruri cu tîlc.

„— În fața inamicului comun încetează orice dușmănie“, încearcă Volghin să împace lucrurile.

„— Și dacă inamicul nu-i comun ? Iată întrebarea“, perorează doctorul Timuș hamletic, ținînd în mînă nu un craniu, ci o sticlă de coniac.

După aluzia lui Zarandu la o posibilă trădare, Timuș simulează naivitatea :

DOCTORUL : La ce s-o fi gîndit oare căpitanul Zarandu ?

RUDEANU : Idiot ! Nu vede în jurul lui decît trădători.

DOCTORUL : Și nu sînt ?

RUDEANU : Prea devreme te-ai trezit din beție.

DOCTORUL : Prea tîrziu, domnule colonel ! Pentru că beția mea durează de la-nceputul războiului.

În fine, Timuș iese din scenă, nu înainte de a-i aminti încă o dată caustic, lui Rudeanu, soarta care-l așteaptă, printr-o metaforă savuroasă, o excelentă replică de teatru, o glumă care sună ca o sentință :

— Îmi permiteți să beau această ultimă picătură de coniac în memoria dumneavoastră ?

Urmează din nou o așteptare înfrigurată — Rudeanu și Mora care așteaptă rezultatul acțiunii lor trădătoare. Aci, Toni Zaharian (locotenentul Mora), care în restul spectacolului n-a prea știut ce vrea, are un scurt moment de autenticitate — un frison de teamă. Trecem peste intrarea lui Dobre, care e foarte slabă, și ne vom opri asupra scenei culminante a actului, scena care pune față în față pe Volghin cu cei trei spioni.

Volghin ne-a fost prezentat încă dinainte, datorită în mare măsură interpretării de bună calitate a actorului George Sion, ca un om extrem de simpatic, cumpănit și hotărît totodată, o inimă mare, un adevărat om sovietic. El rămîne și acum liniștit, surîzător, încolțindu-și dușmanii cu o asprime pătrunzătoare, dominîndu-i cu calmul său robust, cu inteligența, cu conștiința forței pe care o reprezintă. Replicile sale cu dublu înțeles pun pe jăratic pe cei trei trădători, care tremură tot mai mult de iritare și de frică, pentru ca, în cele din urmă, storși, livizi, să-și dea seama că sînt definitiv pierduți, că au fost zdrobiți de acele forțe care au acționat pe un plan larg, în afara scenei, și care au determinat și deznodămîntul dramei care se petrece pe scenă.

„Meciul de șah“ simbolic dintre Volghin și Rudeanu — din păcate, prea lung, trenant și în mare măsură livresc — este o confruntare, un rechizitoriu, pregătind chemarea la luptă permanentă și la vigilență, ce răsună în ultimele cuvinte ale căpitanului Zarandu.

***

Laurențiu Fulga a modificat mult versiunea inițială, oferindu-ne de fapt o piesă aproape nouă. A crescut în genere calitatea literară a dialogului (deși pe alocuri s-au mai adăugat și elemente livrești), s-au introdus o serie de replici mai substanțiale și mai elocvente (de pildă, sublinierea poziției de clasă a lui Rudeanu), caracterele unora dintre eroi au cîștigat în culoare și adîncime (de exemplu, doctorul sau Volghin). Teatrul l-a ajutat pe autor pe linia clarificării mesajului, a adaptării textului la nevoile scenei și a conciziei.

Ciapek, mi se pare, spunea în glumă că piesele ar trebui scrise fără ultimul act, deoarece tocmai ultimul act este de multe ori cel mai slab. Dimpotrivă, o calitate prețioasă a *Ultimului mesaj* — spre deosebire de prima versiune — este aceea că intensitatea conflictului merge ascendent, crește de la act la act. În actul I, ura mocnită contra fascismului abia începe să capete forme închegate de manifestare. Actul II clocotește de acțiune. În fine, actul III împinge cele două forțe opuse într-o ciocnire absolut hotărîtoare, pe viață și pe moarte. Regia a realizat atmosfera și ritmul corespunzător (cu excepția, într-o anumită măsură, a actului III, care ar trebui să fie mai trepidant, mai încordat în calmul său aparent, mai cu răsuflarea tăiată).

Specificul scenic al piesei, care nu se petrece între patru pereți, ci în plin front — și nu numai cadrul, dar mai ales participanții la acțiune, numeroși și variați —, ridică la un loc central problema mișcării, a intrărilor și ieșirilor, a zgomotelor și luminilor venite dinafara scenei și menite să sugereze ambianța dramei. Decorurile lui Dan Nemțeanu răspund foarte bine acestor cerințe — în special decorul actului II, care cu cîteva elemente simple evocă impresionant gara bombardată, sugerează un spațiu larg și permite o mișcare complexă.

Regizorul George Rafael s-a ocupat foarte atent de intrările și ieșirile din scenă, subliniind ecourile și semnificațiile lor. Am mai vorbit de intrările reușite ale lui Ghinea sau Dobre, în actul I. În același act, cînd Rudeanu, înfuriat de discuția cu Zarandu, iese strigînd : — „Împușcă-i pe toți. Trage-n ei fără milă", doctorul, Zarandu, soldații năvălesc după el spre ușă, ca atrași de un magnet, și încremenesc la auzul salvelor de afară. Multe intrări sau ieșiri menite să producă o schimbare în acțiune, în soarta personajelor, sînt punctate prin diferențe de tonalitate : zgomot puternic căzut peste o relativă liniște, sau dimpotrivă, tăcere bruscă. Mișcările colective, mai ales în actul II, cînd are loc insurecția, sînt lucrate de asemenea foarte atent. E bine evidențiat faptul că Bogdan, comunistul, este sufletul organizator al întregii acțiuni : el stă literalmente în centrul mișcării de scenă, evitîndu-se însă tablourile vădit aranjate, schematice, ca la fotograf. Scena întoarcerii armelor e promptă, rapidă (prea lungă e numai discuția dintre Zarandu și Dobre, din vina textului), animată și totuși clară, fără harababură.

Regizorul a valorificat ecourile sonore dinafara scenei pentru a justifica reacțiile eroilor, a subliniat legătura lor cu procese sociale mai vaste care angrenează spații mari și mulțimi de oameni. Conflictul piesei e astfel și mai puternic integrat unor fenomene și evenimente mult mai cuprinzătoare decît cele înfățișate nemijlocit pe scenă. În actul I se sugerează puternic viscolul, bombardamentele ; e bine accentuat, prin sonoritate și mișcare, momentul zguduitor al împușcării ostaticilor și este plastic finalul de act, cînd zgomotul exploziilor, lumina, mișcarea reconstituie retragerea în debandadă, prăbușirea armatelor invadatoare. În actul III, sunetul și lumina caută să evoce sub alte aspecte tensiunea frontului — dar reușita e numai parțială.

De mare însemnătate în montarea piesei, în reliefarea dramatismului ei, este succesiunea scenelor și a intervenției diferitelor personaje, înlănțuirea lor, fie prin continuitate, fie prin contrast. Aceasta a pus probleme cu atît mai serioase de construcție literară și de regie, cu cît acțiunea nu se rezumă la cîțiva eroi și la raporturile intime ale acestora, ci angrenează personaje diverse, nu totdeauna direct legate între ele, avînd deseori sfere foarte depărtate de preocupări și interese și trebuia arătat cum se îmbină ele, cum își răspund reciproc, cum se subordonează unei drame unitare și ascendente.

Regia a reușit în multe locuri să găsească acest punct de întîlnire al unor planuri de viață diferite. Se pot da în acest sens exemple, de la schimburi de replici (în actul I reflecția amară a unui soldat : „Mai avem noi țară ?" se întîlnește parcă din întîmplare cu vorbele aruncate în neștire de telefonistul halucinat : „Răspunde, Maria...") și pînă la succesiunea mai complexă a unor scene întregi. În actul al treilea, apariţiile unor noi elemente care sporesc dramatismul, trecerile bruşte de la starea de aşteptare la acţiune, sînt prinse în asemenea „copci" puternice încît atenţia se menţine mereu trează şi nu îngăduie lîncezeala (în ciuda unui ritm încă prea lent).

În general, regia a slujit fidel ideile mari ale textului, n-a urmărit artificii gratuite, s-a bizuit pe simplitate şi autenticitate (şi ar fi făcut-o mai convingător dacă unii actori ar fi vorbit mai puţin emfatic, mai firesc), a procedat în spiritul realismului, care asigură succesul acestui spectacol.

Andrei Băleanu

UMANISM ŞI PATOS REVOLUŢIONAR

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", Teatrul de Stat din Constanţa, Teatrul de Stat din Timişoara, Teatrul de Stat din Iaşi, Teatrul de Stat din Petroşani : *Anii negri* **de A. Baranga şi N. Moraru**

Purtătoare a unui înflăcărat mesaj de luptă revoluţionară, piesa *Anii negri* de Aurel Baranga şi Nicolae Moraru trăieşte în această stagiune o viaţă scenică nouă, prin reprezentarea ei în mai multe oraşe ale ţării. Textul revăzut de autori se impune azi printr-o mai mare concentrare a construcţiei dramatice şi o mai limpede înlănţuire a replicilor, eliberat fiind de unele pasaje ce păreau prea legate de ocazional, de conjunctură. Astfel îmbunătăţită, lucrarea ne apare drept cea mai izbutită, pînă acum, imagine dramatică a luptei eroice, dusă de comunişti în întunecata epocă a dictaturii fasciste, pentru libertatea şi fericirea poporului.

Anii negri este o piesă profund actuală. Actualitatea ei izvorăşte în primul rînd din perspectiva revoluţionară care domină evenimentele înfăţişate. Desfăşurarea conflictului şi rezolvarea acestuia sînt privite de autori prin prisma evoluţiei istorice a societăţii, dezvăluind esenţa revoluţionară a raportului de forţe existent la acea dată în realitate. Atingînd vaste implicaţii sociale, conflictul poartă în acelaşi timp un caracter concret uman, prin destinele individuale ale unor personaje emoţionante prin vibraţia lor sufletească.

Scenă din actul II (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale")

Cele trei spectacole pe care le-am văzut la începutul stagiunii — la Teatrul Național din București, la Teatrul de Stat din Constanța și la Teatrul de Stat din Timișoara — au pus în valoare, cu mijloace diferite, mesajul revoluționar al piesei, demonstrînd actualitatea și puterea de emoționare a textului pe nedrept lăsat în afara repertoriului curent în ultimii ani. Trei regizori — Sică Alexandrescu la București, Val Mugur la Constanța și Ion Maximilian la Timișoara, trei pictori-scenografi — Mihai Tofan la Constanța, Liviu Ciulei la București și Horia Popescu la Timișoara, trei concepții. Rezultatul: trei spectacole diferite prin structură, mijloace de expresie și interpretare, și totuși cu o trăsătură comună: puterea de comunicare a mesajului revoluționar al piesei.

Interesant este că doi pictori scenografi — Liviu Ciulei și Mihai Tofan — au simțit nevoia să sugereze, dincolo de cadrul strict în care se desfășoară acțiunea scenică, prezența orașului, ca un permanent semnal asupra implicațiilor largi pe care le presupune destinul familiei Buznea. Deasupra elementelor stilizate ale decorului fragmentat al lui Liviu Ciulei, înfățișînd ușile și ferestrele camerelor în care se petrece acțiunea, planează un plafon de acoperișuri și ferestre luminate, prelungit în spațiu și în imaginație... Schimbarea locului geografic al acțiunii — de la periferie la centru — se marchează și prin schimbarea plafonului de acoperișuri, de la căsuțele modeste și simple la marile clădiri cu arhitectură complicată.

Mai organic încadrat concepției regizorale și de aceea cu un caracter funcțional mai pronunțat, decorul lui Mihai Tofan conține un element permanent, care transmite de la tablou la tablou ideea principală a spectacolului: un sistem de bare și gratii, care desparte pe reprezentanții celor două lumi aflate în conflict, amintește spectatorului că orînduirea burgheză e o închisoare a omului cinstit, a omului muncii. Dincolo de bare se profilează orașul, ca un simbol al societății, în tablourile în care în scenă se află reprezentanții clasei exploatate. Dincolo de bare apar comuniștii, atunci cînd în planul întîi al scenei se află exploatatorii.

Decorul realizat de Horia Popescu la Timișoara are de asemenea un element permanent — două panouri uriașe, de o parte și de alta a scenei, pe care sînt săpați anii cînd se petrece acțiunea: 1937—1938. Aceste date dăinuiesc de-a lungul întregii desfășurări dramatice ca niște piloni impunători care sprijină o construcție masivă. Sub bolta lor acționează comuniștii în lupta acerbă cu reprezentanții orînduirii capitaliste. Dar dincolo de acest detaliu, decorurile interioarelor sînt în contradicție cu starea socială a muncitorilor. Atît casa lui Buznea, cît și aceea a lui Tomescu indică o prosperitate neîngăduită, care falsifică figurile locatarilor. Aceștia devin, judecați după decor, niște mic-burghezi destul de prosperi.

Pentru punerea în valoare a textului, Sică Alexandrescu a folosit o distribuție „de zile mari", încredințînd și roluri cu totul episodice unor actori de prima mînă ai Naționalului. Din acest punct de vedere, tabloul al doilea, care înfățișează redacția ziarului burghez, tablou de autentică comedie, în care ghicim condeiul plin de vervă al lui Baranga, a ieșit ca o adevărată bijuterie, lucrată cu migală.

Gesturile cu care Birlic șterge biroul de praf, momentul în care șterge farfuria de cafea cu cotul și apoi soarbe satisfăcut din ceașcă, cele cîteva apariții ale Eugeniei Popovici în „Fata cu cafelele", zăpăcită și amețită de pretențiile „pariziene" ale lui Zabalon (Birlic), sunetele pițigăiate de spaimă ale lui Beligan (B. Biciulescu-Bici) la zbieretele furibunde ale lui Niki Atanasiu (redactorul-șef Șerban Coman) sînt numai cîteva din elementele componente ale acestei scene, pe care de asemenea nici un spectator n-o va uita ușor.

Nu va uita ușor spectatorul creația impresionantă a lui G. Calboreanu în Mihai Buznea, eroul comunist, al cărui destin dramatic constituie firul principal al acțiunii piesei. Puternic, dominîndu-și clocotul interior printr-o mare stăpînire de sine, acționînd cu siguranța pe care n-o poate da decît certitudinea justeței drumului ales și încrederea nestrămutată în victorie, Buznea-Calboreanu trezește în spectator admirație și dragoste. Forța interioară a personajului, reprezentant înaintat al clasei muncitoare, și-a găsit în Calboreanu un interpret viguros, în stare a-i umple contururile monumentale. În scena de la siguranță asistăm la înfruntarea a două forțe: comunistul Mihai Buznea se întîlnește cu șeful siguranței, Puiu Gheorghian, în situația de anchetat și anchetator. Se întîlnesc două forțe antagoniste. În scenă se înfruntă de asemenea două forțe artistice deosebite: G. Calboreanu și Ion Finteșteanu. Scena e de-a dreptul cutremurătoare prin tensiunea dramatică crescută la maximum, datorită puterilor lăuntrice ale celor doi actori. Rezistența masivă a lui Buznea-Calboreanu, aparent învins, pentru că e prizonier și schingiuit și la cheremul călăilor, domină furia neputincioasă a lui Gheorghian-Finteșteanu, aparent învingător, dar condamnat la înfrîngere. Este o scenă în care acea perspectivă revoluționară a piesei, de care vorbeam la început, se evidențiază cu claritate și putere de convingere. Scena se amplifică prin prezența Mariei Buznea-Aura Buzescu, o apariție emoționantă prin amestecul surprinzător de fragilitate și dîrzenie.

Spectacolul Naționalului bucureștean se impune prin valoarea interpretărilor actoricești, prin autenticitatea emoției, prin umanitatea bogată și caldă a personajelor. Grija regizorului s-a îndreptat în primul rînd spre veridicitatea acțiunii scenice, spre crearea condițiilor unei autentice trăiri a rolurilor. După acest spectacol, în care actori ca G. Calboreanu, Aura Buzescu, Mircea Constantinescu, Marcel Anghelescu, Iulian Necșulescu, Irina Răchițeanu și alții au realizat momente dramatice atît de puternice, nu cred că va mai dăinui falsul mit, născut anul trecut din fantezia nu știu cărui cronicar, despre inexistența unei echipe de dramă la Teatrul Național din București.

***

Spectacolul Teatrului din Constanța a scos în evidență amploarea socială a conflictului piesei, căreia regizorul și interpreții i-au dat alura și contururile unui poem eroic. Fără a neglija caracterul uman al personajelor, regizorul a căutat necontenit să scoată în evidență semnificațiile lor sociale și locul lor în cadrul marelui conflict de forțe sociale în care erau angrenate. Punînd interpreții să evolueze pe un spațiu scenic larg, plasîndu-i pe planuri diferite, corespunzătoare locului și rolului lor în societate și în conflictul piesei, folosind și posibilitățile oferite de scenograf prin gratiile simbolice create ca un element fix al decorului, Val Mugur a realizat o viziune scenică nouă și interesantă, care valorifică virtuțile poetice ale piesei luminîndu-i simbolic adîncimile și perspectivele. Desigur că într-o asemenea concepție, nuanțele se pierd, amănuntele nu-și mai au locul. De aci, și o oarecare tendință spre declamație a interpreților, care însă n-a supărat, ea fiind organic încadrată în ansamblul spectacolului orientat spre romantism și patos eroic. Linia de interpretare a unor roluri a căpătat și ea o altă orientare: Mihai Buznea (Jean Ionescu), mai temperamental decît la București, Maria Buznea (Mania Antonova), mai dîrză și mai combativă.

***

La Timișoara a existat o atentă preocupare pentru individualizarea unor personaje, o grijă constantă pentru delimitarea celor două lumi care se ciocnesc pe viață și pe moarte în piesă. A funcționat spiritul satiric cînd a fost vorba de înfierarea reprezentanților presei și aparatului de represiune burghez, s-a pus în evidență pasiunea înălțătoare a luptătorilor comuniști. De multe ori, scena a devenit un tribunal unde se acuză cu vehemență societatea capitalistă. Dar imaginea globală care se desprinde după terminarea spectacolului nu poate dărui laurii realizării valoroase eforturilor la care am asistat. Cauza? Lipsa de consecvență a regiei (Ion Maximilian) care s-a mulțumit cu jumătăți de măsură. Astfel în tabloul 2, la redacție, personajul cel mai bine realizat este Coman (Eugen Tănase). Or, în intențiile autorilor a stat preocuparea ca Steriade să devină o treaptă superioară a periculoasei specii reprezentate de primul redactor, iar inspectorul siguranței, Gheorghian (Dem. Moruzan), să simbolizeze un nivel de cinism mai elevat decît al directorului de ziar. Pe deasupra, imensul cîmp de joc acordat de scenograf actorilor n-a fost suficient folosit. Sînt momente cînd mare parte din spațiul scenei rămîne neînsuflețit, iar actorii, cu precădere în tabloul din tipografie, se pierd în vastitatea decorului. De asemenea, greoaia conducere a mișcării interpreților în scenă duce la o altă consecință gravă: aspectul de monolit al grupului comuniștilor se fărîmițează, reliefîndu-se excesiv cîteva interpretări care se impun izolat și treptat pe parcursul piesei. Actorii care se degajează sînt Gheorghe Leahu (Mihai Buznea) și Vasile Cosma (Tudor Tomescu).

Abia în ultimul tablou regia pare că se regăsește și reușește să transforme realmente scena într-o tribună de acuzare a orînduirii capitaliste. Descoperim în regia acestui tablou un neașteptat talent de nuanțare a situațiilor, care trădează o mînă regizorală abilă și care ne face să credem că numai pripa, sub imperiul căreia a fost montat spectacolul, a hotărît aspectul de nefinisat peste care s-a ridicat cortina la premieră.

Există în acest ultim tablou o subtilă inversiune a forțelor care se încleștează. Primele replici definesc siguranța acuzatorilor, reprezentanți ai ordinii burgheze. Pe nesimțite însă, raportul se modifică în favoarea comuniștilor. Evidenta superioritate și frumusețe morală a celor din boxă triumfă într-un continuu crescendo, ajungînd în final la o apoteoză a oamenilor muncii.

***

După cele trei versiuni scenice, văzute la București, la Constanța și la Timișoara, în zilele de deschidere a stagiunii, am urmărit cîteva zile mai tîrziu, în completare, și versiunea *Anilor negri*, prezentată de echipa teatrului din Petroșani, precum și pe

Scenă din actul III (Teatrul de Stat din Timişoara)

cea prezentată de Teatrul Naţional ieşean, cu prilejul Festivalului teatrelor dramatice.

Versiunea scenică a colectivului ieşean a fost neaşteptată. Ea se distinge prin efortul de a contrasta faţă de obişnuit. Dorinţei regizorale de a găsi o modalitate originală cu orice preţ, de a uimi cu orice risc, i-a răspuns însă o inscenare discutabilă atît în felul în care a fost concepută, cît şi, desigur, ca realizare. Ideea de a trata retrospectiv subiectul, pornind de la deznodămîntul conflictului şi luminînd în incinta tribunalului faptele care au dus spre acest deznodămînt, a diminuat răsunetul acţiunilor din scenă. Spectatorii nu au putut urmări cu suficientă atenţie, în această montare, desfăşurarea destinului familiei Buznea, coborît arbitrar de la valoarea de simbol la un simplu caz politic al epocii evocate.

Aceleiaşi ambiţii regizorale de a renunţa la „căile bătătorite" i se datoreşte scăderea simţitoare a intensităţii conflictului. În majoritatea timpului, spectatorii au certitudinea că asistă la acţiuni paralizate dinainte. Prea puţin din viguroasa certitudine de luptători şi din optimismul eroilor comunişti, prea puţin din încrederea în forţele lor şi în biruinţa finală a cauzei lor — aceste leit-motive ale piesei lui Baranga şi Moraru — s-a izbutit să fie transmis sălii. Mesajul revoluţionar al acestui poem înflăcărat despre lupta comuniştilor în ilegalitate a pierdut numeroase reflexe luminoase pe parcurs. Dorinţa regizorului Dan Nasta de a marca cu forţă şi expresivitate de efigie, continuitatea luptei comuniştilor, prin izolarea lor într-un bloc monolitic în final, contribuie — prin felul în care o realizează — la încununarea artificialităţii, prezentă în scenă de-a lungul întregului spectacol.

Aceste slăbiciuni au fost posibile fiindcă regia, în tendinţa de a deveni şi vioara întîi a spectacolului, şi dirijor şi, parţial, compozitor, a ignorat ceilalţi factori ai reprezentaţiei, îndeosebi pe actori. Cele mai multe personaje, începînd de la Mihai şi Mircea Buznea şi pînă la Gheorghian şi Steriade, au suferit o neiertată simplificare. În locul unor portrete bogat colorate, în care să se distingă limpede şi diferenţiat trăsăturile care să le individualizeze, au apărut parcă nişte schiţe în creion. Gheorghe Popovici a realizat un personaj lipsit de vitalitate, obosit şi stînjenit. Mihai Buznea, în interpretarea sa, e monoton şi prea puţin convingător, mult prea lipsit de personalitatea cuceritoare pe care ar fi trebuit s-o degaje eroul. Ceva din natura lui complexă şi impunătoare izbuteşte să răzbată pînă în sală, doar în unele scene; altfel, el se păstrează, parcă temător, la o compoziţie de om împovărat peste măsură cu o sarcină imensă. Gheorghian (Virgil Dăncinescu) s-a apropiat mult — şi nu fără efect — de fizionomia unei lichele; dar inspectorul siguranţei, pe care-l interpreta, cerea să apară ca o chintesenţă a cinismului, un individ de o revoltătoare lipsă de scrupule, o bestie ascunsă sub masca „rafinamentului". Ceea ce Dăncinescu n-a fost, din păcate. Miluţă

Gheorghe Enache (Mircea Buznea) și Jean Ionescu (Mihai Buznea) — Teatrul de Stat din Constanța

Gheorghiu în Steriade, cu forța de necontestat a unei experiențe artistice izbitoare de la primul gest și de la prima replică, a realizat totuși un personaj adiacent intențiilor autorilor. Directorul, în realitate perfid și crud, pervers și hrăpăreț, tipul unei perfecte canalii, a fost interpretat cu multe mijloace de comedie, uneori împrumutate chiar din arsenalul comediei bufe. Faptul acesta a determinat, de aceea, în jocul maestrului, o micșorare a multora din atributele rolului.

Dar piesa a suferit și în alt compartiment. Unele personaje de planul al doilea, dar care întregesc sugestiv tabloul epocii, au fost împinse aproape spre frontiera inexistenței. Ne referim la Maria Buznea, la Virgil Preda, la Tudor Tomescu etc. Consecință gravă, care putea fără îndoială să fie evitată, dacă autenticitatea n-ar fi

Scena interogatoriului (Teatrul Național din Iași)

fost sacrificată de căutarea de a descoperi exclusiv o nouă *formă* de reprezentare pentru un text care pretinde cu osebire atenție la conținut.

Cronica noastră ar fi nedreaptă dacă n-am aminti și unele reușite ale spectacolului. Astfel, interesante și de mare însemnătate pentru ilustrarea atmosferei timpului sînt proiecțiile, care pun spectatorii în legătură nemijlocită și vie cu acțiunea piesei și dau amploare și un spor de semnificație frămîntărilor și faptelor personajelor. De asemenea, considerăm izbutită satirizarea grupului de gazetari. Ideea de a automatiza personajele respective e, în această intenție, inspirată ; doar că raportat la linia generală a spectacolului, străină șarjei, acest fel de a *marca* satira creează un moment distonant în desfășurarea acțiunii.

Anii negri, pe scena Naționalului din Iași, constituie o experiență înnoitoare. Din păcate, cu roade discutabile. Atît regizorul cît și colectivul sînt destul de înțelepți să le pună, judicios, pe seama îndrăznelii formale de a prețui expresivitatea, în disprețul ideii ce se cere exprimată. A repune ideea la locul ce i se cuvine e condiția maximei expresivități, pe care nu numai că o dorește cu îndreptățire acest teatru remarcabil, dar pe care — în dese rînduri — el a dovedit că e și capabil s-o descopere.

***

Colectivul Teatrului din Petroșani a pornit, ca să spunem astfel, cu eroism, la transpunerea scenică a *Anilor negri*. Și aceasta, în primul rînd pentru faptul că micul ansamblu din Valea Jiului trebuia să-și mobilizeze într-adevăr toate forțele existente pentru asigurarea unei bune distribuții și, pe deasupra, să mai și improvizeze altele spre a putea asigura figurația. Elanul cu care s-a pornit la lucru s-a păstrat și chiar a crescut pe parcurs, în perspectiva unui succes ce se profila. Și spectacolul s-a dovedit a fi — prin tipurile create, prin ritmul de desfășurare, prin intensitatea dramatică a unor momente-cheie și prin atmosfera plină de patos eroic și de autentică dăruire — o izbîndă a teatrului minerilor.

Constantin Dinischiotu, regizorul spectacolului, a realizat o frescă vie a epocii, de pe fondul căreia s-au detașat cu contururi precise, mai cu seamă figurile eroilor Mihai Buznea (în interpretarea lui Gheorghe Iordănescu), Maria Buznea (în deosebit de bogata și profunda întruchipare a Anei Colda), Coman (compus de Ion Stănescu, cu plasticitate și un grotesc reținut, fără a cădea în caricaturizare supărătoare). Mai trebuie amintit, la loc de cinste, Zabalon (Dem. Columbeanu), o interpretare plină de farmec și de autoironie suculentă. Vladimir Jurăscu a căutat să aducă în personajul inspectorului de poliție Gheorghian, o imagine sugestivă, în care a vrut să îmbine cinismul și violența, rafinamentul și bestialitatea. Din păcate, pe alocuri, Vladimir Jurăscu a rămas la suprafață, mulțumindu-se să suplinească cerințele de aprofundare prin șarjă.

Taberele s-au împărțit pe scenă chiar de la ridicarea cortinei, pentru că C. Dinischiotu a mers de la bun început, în crearea atmosferei dramatice, pe opunerea violentă, din prima clipă, a acestor tabere. De aceea, a trecut mai repede peste unele momente idilice (în scena de familie), spre a putea înfățișa de pildă pe Mihai Buznea trepidînd de energie și gata de luptă ; pe Mircea Buznea secondîndu-și cu cinste tatăl ; dînd de la bun început Mariei Buznea prilejul de a-și arăta adîncimea sufletească, fermitatea, demnitatea umană care o caracterizează. Am avut, așadar, pe dată înfățișată, unitatea acestei familii de muncitori luptători, o unitate indestructibilă, capabilă să înfrunte urgia pe care o vesteau apropiatele evenimente.

Din păcate însă, din grupul negativilor, în afară de Coman, Zabalon și, în bună măsură, Gheorghian, mai toate personajele au făcut parcă numai figurație, sărăcind astfel fresca pe care ne-o sugerează textul. E aci desigur semnul unei viziuni unilaterale a regiei, care nu a căutat să identifice cu precizie fiecare personaj, fie el și secundar, ci s-a mulțumit să valorifice substanța eroică a piesei prin personajele pozitive, uitînd pare-se că eroicul nu se realizează efectiv decît prin înfruntarea unor forțe adverse efective.

Spectacolul petroșenenilor mai ridică o problemă, semnalată și în alte prilejuri, încă nu pe deplin soluționată. Este vorba de scenografie. Scenograful Olian, care asigură decorurile *Anilor negri,* în dorința de a înfățișa confruntarea și înfruntarea celor două tabere din piesă, a concretizat într-un simbol imaginea uneia din tabere (vrînd, pare-se, să sugereze prin două ziduri imense ale Doftanei, ideea oprimării fasciste) ; dar n-a aflat decît o localizare de circumstanță pentru cealaltă tabără, a muncitorilor comuniști, pe care aproape nici un element de decor nu-i secondează, nici chiar în tabloul tipografiei ilegale.

Așa că, pînă la urmă, dominante rămîn zidurile cu ferestrele zăbrelite, în timp ce decorul final, din scena procesului, apare, am zice, mai obosit, mai convențional, inexpresiv.

În ansamblu însă, *Anii negri* pe scena de la Petroşani a dovedit munca plină de abnegaţie a unui colectiv mic şi talentat. Urmărirea atentă şi stimulatoare a dezvoltării lui e, credem, neapărat necesară.

***

Cu totul inegale în ceea ce priveşte valoarea interpretativă, şi faptul e cu totul explicabil, cele cinci spectacole au izbutit să transmită spectatorilor de azi mesajul puternic răscolitor al luptei comuniştilor în ilegalitate, condamnînd totodată fără drept de apel resturile unei orînduiri nedrepte, pe care propriile ei contradicţii au osîndit-o la pieire. Cele cinci spectacole confirmă, în acelaşi timp, posibilitatea pe care dramaturgia noastră realist-socialistă o oferă din plin artiştilor de a folosi o diversitate largă de mijloace şi procedee scenice pentru crearea unor spectacole bogate în conţinut, expresive şi interesante.

Margareta Bărbuţă
Mircea Alexandrescu
Eugen Nicoară

DOCUMENT ŞI ACTUALITATE

Teatrul de Stat din Baia Mare : *Minerii* de M. Davidoglu

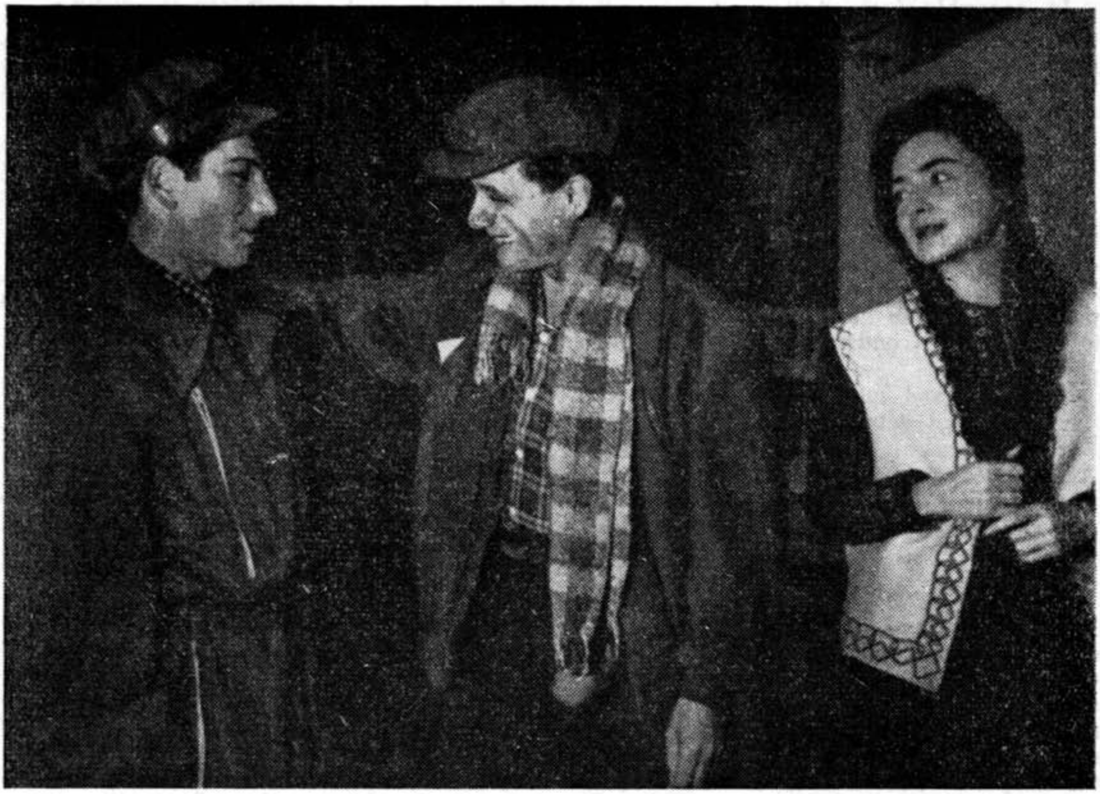
Într-un oraş cu dezvoltat specific minier cum este Baia Mare, înscrierea în repertoriu a *Minerilor* lui Davidoglu constituie un eveniment remarcabil. Spectatorii băimăreni au primit cu multă căldură premiera inaugurală a stagiunii teatrale. Faptul nu poate decît să ne confirme că menţinerea piesei lui Davidoglu în repertoriul permanent al teatrelor noastre este cerută şi se impune ca o necesitate. Şi poate însemna pentru alte teatre din ţară un criteriu care să înlăture nejustificatele rezerve care au determinat — după succesul incontestabil al premierei din primăvara anului 1949 pe scena Naţionalului bucureştean — absenţa îndelungată din repertoriul multor stagiuni a *Minerilor* lui Davidoglu.

În urmă cu zece ani, cînd vedeau pentru prima oară luminile rampei, *Minerii* lui Davidoglu se numărau printre primele lucrări care marcau însemnata cotitură a dramaturgiei şi spectacolului de teatru romînesc pe făgaşul realismului socialist. Transpunînd pe plan artistic unele aspecte ale începutului construcţiei socialiste din ţara noastră, M. Davidoglu consemna atunci — cu atitudinea fermă a participantului activ, direct, la transformările sociale ce se iniţiau în ţara noastră — noua realitate revoluţionară. *Minerii* reprezentau atunci un *document actual* de importanţă deosebită în ansamblul dramaturgiei romîneşti.

Astăzi, momentul desfăşurării acţiunii piesei nu mai este actual : cei zece ani trecuţi au adus numeroase schimbări în peisajul văii Jiului. Nu mai este actuală poate nici inovaţia lui Anton Nastai ; metodele avansate de muncă au izgonit treptat alte şi alte forme cvasiprimitive de exploatare a bogăţiilor subpămîntene. Şi nu mai este actual nici momentul depăşirii primelor planuri de stat, acum cînd s-au împlinit şi depăşit cincinale. Întorcîndu-ne privirile către realităţile care au generat-o, *Minerii* păstrează deci o valoare de *document istoric* (istoria face paşi repezi în socialism !), grăindu-ne despre oamenii, faptele şi problemele specifice anilor care i-au inspirat lui Davidoglu acţiunea piesei.

Dar astăzi, în 1958, *Minerii* nu transmit doar ecoul unor evenimente petrecute atunci, în 1948. Dincolo de această consemnare artistică a unui moment istoric, mesajul de azi al *Minerilor* este încărcat cu numeroase sensuri deplin actuale, sensuri care justifică şi impun prezenţa piesei în *actualul* repertoriu al Teatrului din Baia Mare, în actuala stagiune. Dincolo de datele acţiunii propriu-zise, dezbaterea ideologică conţine o problematică *de actualitate*, proprie să suscite interesul viu, imediat, al spectatorului. Prin problematica sa majoră, piesa contribuie şi astăzi activ la educarea maselor în spiritul unei noi şi înalte morale. Prezenţa în scenă a tipului de muncitor înaintat şi noua sa atitudine faţă de muncă, surprinderea şi rezolvarea conflictului dintre vechi şi nou, abordarea aspectelor esenţiale din munca de construire a socialismului asigură spectacolului de astăzi eficienţa mesajului său.

Pilda morală a comuniştilor, spiritul de abnegaţie de care dau dovadă eroii piesei lui Davidoglu în momentele decisive ale acţiunii constituie exemple de atitudine nouă. Atitudine nouă faţă de muncă, de tovarăşi, de viaţă şi de moarte. Este atitudinea muncitorului conştient, eliberat de exploatare şi înrolat în frontul construcţiei



Scenă din actul I

socialiste, care-și consacră munca și lupta unor idealuri înalte, majore. Replicile lui Anton Nastai definesc cu limpezime sensul muncii în noile condiții sociale: „Mă gîndesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim în ziua de azi, dar cu ochii departe, dincolo de viața noastră. Pentru șiruri întregi de viață... Fiindcă, munca noastră îi miez din lupta noastră..." Este în această replică o nouă mărturie a perspectivelor pe care le deschide piesa, de la documentul istoric al consemnării primelor eforturi ale clasei muncitoare descătușate de exploatare, către actualitatea permanentă pe care noul mesaj îl transmite spectatorilor de astăzi și de mîine.

Spectacolul băimărean (regia Ștefan Iordănescu) a făcut ca mesajul autorului să treacă rampa, să parvină în rîndurile spectatorilor. Nu însă în plenitudinea lui, cu forța și concentrația necesară. Și aceasta, pentru că a lipsit o viziune regizorală precis conturată, care să axeze spectacolul în jurul unor coordonate precise, pentru că a lipsit în ultimă instanță mesajul regizoral. E drept, s-au realizat în spectacol cîteva interesante compoziții actoricești. E suficient să amintim de foarte interesanta transpunere scenică realizată de Ștefan Iordănescu în rolul lui Uj baci. Rolul, cuprins între momente de comedie autentică și momente de dramatism, i-a permis o nuanțată compoziție, bogată în mijloace felurite de expresie. O atentă preocupare de umanizare și individualizare a personajelor a permis actorilor I. Uță (Șandru), Iancu Economu (Andrei Nastai), Liana Sandra Popescu (Ilona) și altora să creeze interesante tipuri scenice. De asemenea comunistul Anton Nastai în interpretarea lui Nae Popescu a apărut drept un om dintr-o bucată, viguros și dinamic, impunîndu-se în centrul acțiunii piesei (fără să capete însă suficiente valențe care să-i contureze complexitatea caracterului său). Chiar cuplul Ionuț (Ion Siminie)-Irina (Ileana Șerban), defavorizat de autor în economia piesei, n-a fost o prezență trecătoare, în special datorită interpretării rolului masculin, realizat simplu, cu multă căldură interioară.

Dar nu a existat o suficientă asamblare a spectacolului, personajele au apărut deseori descumpănite în scenă. Firul central al acţiunii piesei s-a pierdut uneori în numeroase nervuri adiacente. Acest fapt a contribuit şi la dezechilibrarea raportului dintre personajele pozitive şi cele negative, acestea din urmă avînd în genere figuri mai expresive, mai multă stabilitate şi siguranţă. Prea multă chiar, pentru că de multe ori atît intonaţia cît şi vestimentaţia lor au fost marcate în mod ostentativ. De altfel şi mişcarea lor scenică suferă deseori de acelaşi defect. (Punerea la cale a sabotajului nu se face undeva într-un loc retras, umbrit, ci în plin centrul scenei, în focarul tuturor reflectoarelor şi la răscrucea tuturor drumurilor de acces sugerate de decor.)

Considerăm ca inoportună încercarea indirectă de actualizare a acţiunii propriu-zise. Decorul şi mai ales costumele, uşor idilizate, fac ca reconstituirea mediului să nu mai fie conformă momentului de desfăşurare a acţiunii. Piesa îşi pierde astfel din atmosfera specifică anilor care au generat-o. Îşi pierde din caracterul de *document istoric* pe care, efectiv, trebuie să-l transmită spectatorului de azi, împreună cu mesajul de *actualitate*, pe care problematica piesei îl conţine.

Ar fi fost poate necesară o colaborare cu autorul în rezolvarea artistică a cîtorva momente din textul dramatic, care prezintă unele licenţe de realizare. Oricum însă, în ciuda deficienţelor semnalate, spectacolul din Baia Mare ne-a convins că mesajul dramatic al lui Mihail Davidoglu găseşte în rîndul spectatorilor de azi o meritată preţuire. Şi considerăm încă o dată vrednic de toată preţuirea faptul că Teatrul din Baia Mare a ales, pentru deschiderea stagiunii, dintre atîtea, tocmai *acest* text de rezistenţă al dramaturgiei noastre realist-socialiste.

Călin Căliman

ACCENTUL, PE CONFLICTUL DE IDEI

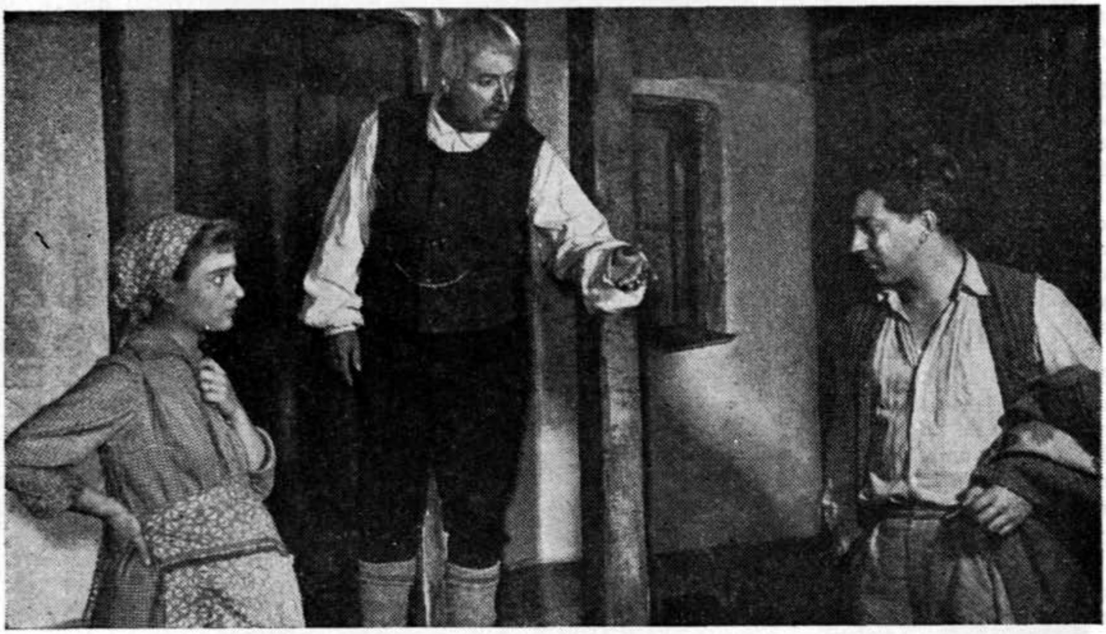
Teatrul Municipal: *Recolta de aur* **de A. Baranga**

Recolta de aur este pînă în prezent singura lucrare dramatică a lui A. Baranga, inspirată din viaţa satelor noastre, în condiţiile transformărilor revoluţionare prin care acestea trec în perioada construirii socialismului. Chiar în urmă cu cîţiva ani, cînd a apărut pentru întiia oară la lumina rampei sub titlul *Într-o noapte de vară*, lucrarea a stîrnit interes în public şi în rîndul criticilor, care au văzut în ea (în ciuda deficienţelor semnalate) un jalon interesant pe drumul dezvoltării dramaturgului şi al dramaturgiei noastre noi în general. Era încă de pe atunci evident că autorul surprinsese aspecte semnificative ale luptei ce se desfăşoară la sate în vederea transformării socialiste a agriculturii, că procesul acestor prefaceri revoluţionare fusese urmărit de Aurel Baranga dinlăuntrul lui şi nu constatativ, dinafară.

Am revăzut piesa în noua ei versiune, prezentată la deschiderea stagiunii pe scena Teatrului Municipal, după o trecere de aproape opt ani. Emoţia încercată la această premieră se însoţea, de aceea, cu interesul de a vedea opera confruntîndu-se cu timpul, de a-i verifica aşadar, odată cu valoarea artistică, forţa ei de dăinuire în actualitate. Îmi stăruiau încă în minte trăsăturile şi jocul vechilor interpreţi, printre care unii (de pildă, marele Bălţăţeanu) fuseseră strălucitori, şi mă întrebam: ce sensuri mai adînci va şti să desprindă azi din piesă direcţia de scenă a lui Ion Olteanu şi în ce fel şi cu ce putere de convingere vor şti interpreţii să dovedească actualitatea textului, perenitatea lui?

Mi se pare că cel mai valoros lucru în spectacol este acela că, fără a se ştirbi nimic din dramatismul fabulei, al situaţiilor (ciocnirea nevastă-bărbat, socru-ginere etc.), accentul s-a păstrat necontenit pe conflictul de idei, pe urmărirea complicatelor procese din cugetul eroilor, pe lupta lor pentru a face să biruie ceea ce este în ei bun, nou: ideea revoluţionară.

Nu de mult, chiar în cuprinsul acestei reviste, criticul D. Micu afirma despre piesa de care ne ocupăm că: „*Recolta de aur* se menţine în sfera problemelor ac-



Scenă din actul I

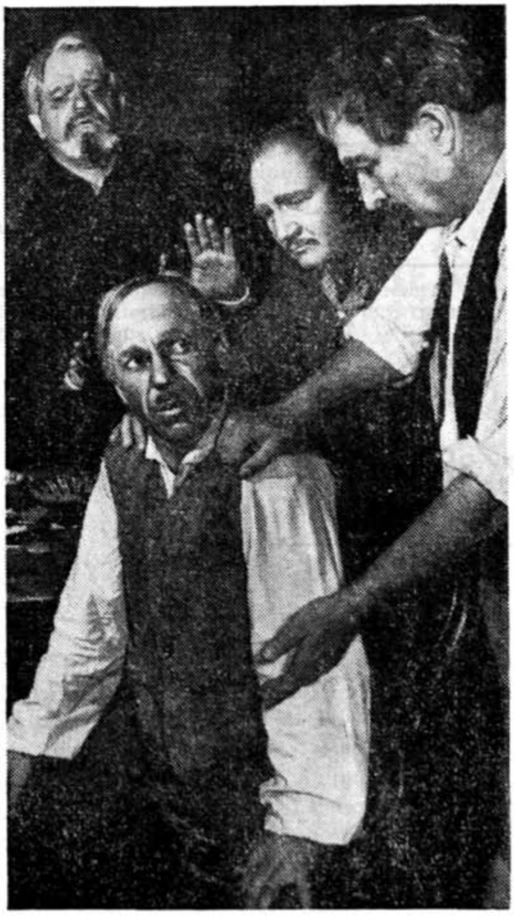
tuale de prim ordin, fără a izbuti să creeze chipuri memorabile de oameni ai prezentului". Reamintesc aceste aprecieri ale criticului pentru că, raportate mai cu seamă la vechea formă a lucrării, ele își aflau într-o anumită măsură justificare (personal aș fi preferat formulări mai puțin „definitive") și pentru că în actuala versiune, datorită intervențiilor autorului în text (intervenții, nu structurale, dar în orice caz interesante și bine plasate), acele aprecieri ar putea suferi — cel puțin în parte — modificări. Oricum, pentru îndreptarea unor atari aprecieri, pledează mai cu seamă spectacolul de azi al Municipalului. Pentru a rămîne deocamdată la observația critică a lui D. Micu, (cea privitoare la nereușita autorului în crearea unor tipuri memorabile), țin să remarc că deficiențele la care se referea criticul au fost cu mult scăzute în spectacol. Direcția de scenă și actorii au adîncit nu numai replicile explicite ci și intențiile care decurg din mesajul global al piesei ; ei au umplut astfel cu succes eventualele goluri de construcție ce s-ar putea reproșa unora dintre eroi și chiar unora dintre scene.

„Chipuri memorabile" ! Dar Ion Manta în Iacob Istrati, Petre Gheorghiu în Mihai, Lucia Mara Dabija în Sofia sau Ștefan Ciubotărașu în Preotul satului, pentru a nu numi decît pe unii, ce sînt altceva, în acest spectacol, decît chipuri memorabile ?

(Cred că aici este locul de subliniat că Teatrul Municipal — în preocuparea de a promova la un cît mai înalt nivel artistic și ideologic o lucrare a noii noastre dramaturgii — a oferit piesei lui A. Baranga o distribuție de prima mînă, în care figurează actori de frunte ai teatrului, ca Jules Cazaban, artist al poporului, Ștefan Ciubotărașu, Ion Manta, artiști emeriți, și alții.) În scena la care se referă D. Micu, în același articol — scena discuției dintre grupul de chiaburi și bătrînul Iacob, președintele gospodăriei — o seamă de valori artistice fac ca defectele de construcție, remarcate de critic, să dispară în mare măsură iar emoția iscată să fie deplină și autentică. Printre aceste valori, să înșirăm : adîncirea de către regie a semnificației ideologice a scenei respective ; mai neta diferențiere, operată prin adăugirile autorului, a tipurilor dușmanului de clasă ; înaltele mijloace de expresie artistică folosite de interpreți pentru întruchiparea dușmanului de clasă (Posteucă — Gh. Aurelian, Gălvan — I. Mereuță, Țurcanu — Nae Ștefănescu, Preotul satului — Ștefan Ciubotărașu), admirabila interpretare, plină de sensibilitate și forță, a personajului Iacob, care marchează în această ciocnire un crescendo și o sinceritate impresionantă. Am insistat mai mult asupra actului al doilea (din care face parte și scena amintită), act socotit de critică drept punct slab al piesei, tocmai pentru a arăta în ce măsură, printr-o justă și partinică înțelegere a textului, el a putut fi potențat în așa fel încît să comunice spectatorilor, atît pe plan emoțional cît și pe planul gîndirii, mesajul puternic și combativ al scriitorului.

Dar meritele regiei și ale interpreților nu se opresc aici. Străduința de a realiza acea potențare artistică și politică, despre care am amintit, e vizibilă pe parcursul întregului spectacol. Mă gîndesc printre altele, la scenele atît de impresionante dintre bătrînul Iacob și ginerele său Mihai, în cea de a doua jumătate a primului act. În durerea bătrînului care-și vede propriul copil alunecînd în prăpastia descompunerii morale și îndepărtîndu-se de drumul adevărat al vieții, simți pe omul conștient de dreptatea luptei partidului, pe omul mîndru și fericit că măcar la anii bătrîneții — după ani de trudă și umilire — a putut vedea cu ochii lui începutul înfăptuirii visului despre o altă lume mai dreaptă. După forța și sinceritatea care străbat aceste scene, ce puternic, ce plină de adevăr, răsună replica aceluiași Iacob în actul doi, cînd înfruntă dușmanul de clasă: „Acu' umblați să vă vîrîți în sufletu' nostru, să loviți în gospodărie? În gospodărie, mă? În gospodăria noastră? Păi, n-o atingeți voi nici c-un deșt', mă, că vă arde laba. Auziți? Pîn-aici v-a fost, mă, pîn-aici".

Scenă din actul II



Direcția de scenă a găsit un echilibru potrivit între cele două roluri principale, Iacob și Mihai. Petele de nuanță psihologistă care umbresc, pe alocuri, în text, personajul lui Mihai, ca și portițele spre melodramă sau spre lozincard pe care le lasă uneori deschise personaje ca Iacob, Sofia sau Voicu, au fost îndepărtate în spectacol.

În ce-l privește pe Mihai (Petre Gheorghiu), simți în el pe acel tînăr vlăstar de țăran care cunoscînd în trecut obida din partea unor exploatatori ca Posteucă sau Țimțiraș, cade victima acelorași dușmani ce acum îl îndeamnă și-l lasă intenționat să adulmece miresmele înșelătoare ale unei vieți ușuratice și ale unei îmbogățiri rapide. Dar mai simți în el în același timp și acea vînă de autentic și de judecată dreaptă, pe baza căreia se va întîmpla viitoarea revenire, în momentul trezirii la realitate. Primele intrări în scenă ale personajului sînt realizate cu o grație și o dezinvoltură silite, cu o exuberanță îngroșată, proprie acelora care nu vor să lase să se vadă în afară stratul de amărăciune pe care-l știu ascuns undeva în fundul sufletului. Această „tehnică" a exuberanței înșelătoare, mînuită bine și în legătură cu evoluția ulterioară a personajului, cunoaște la interpret o remarcabilă virtuozitate. Ea crește, devine din ce în ce mai evident forțată, pînă se sparge ca un balon umflat peste măsură, în finalul actului doi. Din acel moment Mihai începe să se regăsească. Actorul trece pe o cu totul altă linie de joc. La început ne dă impresia unui om căzut foarte de sus, care crede că această cădere i-a închis toate porțile vieții. Apoi începe totuși să simtă că-i mai pulsează sîngele, că viața poate fi redobîndită prin noi eforturi. Discuția cu bătrînul Iacob are asupra lui influența binefăcătoare a unei adevărate transfuzii. Dreptatea bătrînului trece parcă în vinele și în sufletul lui Mihai, determinînd procesul de redresare — în care Petre Gheorghiu marchează cu talent un nou crescendo, de astă dată pe o linie pozitivă — care-l aduce pînă la totala lui reabilitare morală. În legătură cu aceste observații, este edificatoare și scena dintre Mihai și Păuna (frumoasa și vicleana fiică a fostului cîrciumar Posteucă). În trecuta interpretare, înclinațiile personale ale lui Mihai pentru această femeie stricată și rea apăreau ca structurale personajului. În actuala interpretare imprimată de Ion Olteanu, întreaga scenă (amplificată în noua versiune) se petrece sub semnul uneltirilor diavolești ale Păunei (Michaela Juvara) care, îmbiindu-l pe Mihai să se îmbete, îl provoacă în tot felul, exaltă în el orgoliul și vanitatea pentru a-l împinge spre momentul culminant al catastrofei : incendierea hambarelor gospodăriei. Aici, la Teatrul Municipal, accentul cade mai puțin asupra forței de atracție erotică a partenerei, cît asupra cumplitei uri a odraslei de chiabur, dușmană înrăită a vieții noi care începe să prindă rădăcini în sat. Interpreta, printr-un joc de scenă complicat, dar grăitor, își etalează de la început substratul adevărat al intențiilor criminale. Odată cu gesturi exterioare de mimare a pasiunii, îi citești ca într-o carte deschisă gîndurile. În fierbințeala crescîndă a fiecărei îmbrățișări, simți acel ochi în plus pe care încearcă să-l adauge plasei în care trebuie să cadă victimă Mihai. Victoria din final a lui Iacob și a colectiviștilor se impune cu atît mai mult prin puterea de convingere a faptelor, care arată că a fost învins un dușman puternic și periculos.

Pe aceeași linie a susținerii fondului de idei al piesei merge și concepția regiei în ce privește rolul figurației. Deși mai puțin reușită ca diferențiere de tipuri, figurația a fost și ea antrenată să participe activ ca un fundal viu al acțiunii.

În încheierea acestor notații pe marginea spectacolului *Recolta de aur*, aș vrea să mai insist asupra încă unei probleme căreia a avut să-i facă față regia. Este vorba despre soluționarea scenică a momentelor și personajelor așa-zise „comice", care — așa cum era și de așteptat la un autor atît de versat în minuirea satirei — nu puteau lipsi. Integrarea organică a acestor personaje și momente în spectacol este o reușită mai mult decît lăudabilă. Eliminînd unele stridențe, către care textul le-ar fi putut conduce, interprete ca Mimi Enăceanu (Anghelina), Marietta Rareș (Gherghina), sau actori ca Ștefan Ciubotărașu (Preotul satului), Jules Cazaban (Zaharia) sau Gh. Mereuță (Gîlvan) și-au dozat efectele comice în așa fel încît ele au ajutat la definirea situațiilor și n-au trecut dincolo de orientarea generală a spectacolului.

Cred, în general, că în realizarea spectacolului, colectivul Teatrului Municipal nu și-a dăruit, în zadar, deplinătatea forțelor sale creatoare în valorificarea piesei lui A. Baranga. Dovadă, printre altele, prețuirea de care spectacolul s-a bucurat spontan și fără reticențe din partea publicului alcătuit, și la premieră, din oameni ai muncii de la sate[1] și care au ținut să-și demonstreze această prețuire — nu doar prin aplauze și felicitări — dar și dezbătînd cu interpreții, problemele spectacolului. Prețuirea aceasta nu poate fi trecută cu vederea. Ea poate pe drept să bucure Teatrul Municipal ; dar ea trebuie și să-l angajeze.

Gh. Mihail

---

[1] Membri ai Gospodăriei agricole colective „Timpuri noi" din comuna Dudești-Cioplea și lucrători ai combinatului agro-alimentar „30 Decembrie" — regiunea București.

ȘI MESAJUL TEXTULUI, DAR ȘI NIVELUL SPECTACOLULUI

Teatrul de Stat din Brăila : *Nopțile tăcerii* de T. Bușecan

Teatrul de Stat din Brăila a ales pentru deschiderea stagiunii piesa *Nopțile tăcerii* de Teofil Bușecan, care răspunde prin tematica sa uneia din cele mai de seamă probleme ale actualității noastre : transformarea socialistă a agriculturii.

Drama lui Grigore Cristea, eroul acestei piese, este drama țăranului care nu poate să rupă cu ușurință toate lanțurile care îl țin legat de trecut, drama țăranului care se zbuciumă și suferă din această pricină.

Prefacerile sociale ale satului de azi îl ajută pe Cristea să deslușească drumul cel adevărat. Îl ajută să vadă cine sînt adevărații săi prieteni și dușmani și să găsească puterea de a evada de sub robia vechilor legăminte care l-au făcut să îndure nenumărate lovituri (moartea soției și necinstirea fiicei de către același fecior de chiabur care a băgat în mormînt, cu ani în urmă, pe fiul său).

Spectacolul prezentat de teatrul brăilean în ziua deschiderii stagiunii nu se înscrie, din nefericire, ca un spectacol întru totul izbutit. Este neînchegat încă și, dincolo de aceasta, oarecum timid și lipsit de profunzime în dezvăluirea sensurilor ideologice.

Drama personală a lui Grigore Cristea nu ni se pare în spectacol suficient legată de frămîntările și prefacerile de ordin social cu care e confruntat eroul. De aceea, schimbarea sa din final nu pare a fi rezultatul unui proces îndelungat și complicat ci, mai degrabă, un salt spontan, de circumstanță. La Grigore Cristea trebuie să apară limpede întreaga sa evoluție sufletească, toate ezitările sale. Cu mintea încordată ca un arc, el trebuie în permanență să ia seama, să judece și să cîntărească lucrurile, să fie o mare de gînduri și de zbucium. (Ar fi nedrept să nu amintim că și textul rămîne deficitar într-o bună măsură în această privință, deoarece nu acordă o prea largă desfășurare acestui personaj pe parcursul ultimelor două acte. Poate că autorul se va gîndi cîndva să aducă îmbunătățirile cuvenite.)

Mișcarea în scenă a interpreților nu apare totdeauna organică și în măsură să sublinieze o idee. Se simte într-o oarecare măsură bagheta unui regizor, preocupat de o plastică nelegată pe deplin de acțiune și de sensul major al spectacolului.

În privința realizării ritmului cerut de piesă, există încă pe alocuri suspensii, datorită unei lipse de sudură și unei insuficiente preocupări pentru obținerea unei gradații a tensiunii dramatice.

Nici în ceea ce privește interpretarea, spectacolul nu satisface în întregime. Tipurile de țărani realizate de unii dintre interpreți nu au suficientă autenticitate și atestă un studiu încă sumar al rolurilor. Tony Dimitrescu — de altfel un actor înzestrat și cu experiență, avînd suficientă maturitate artistică — ilustrează din plin prin interpretarea dată rolului lui Grigore Cristea, deficiențele de care vorbeam, după cum Stelu Popescu, care a creat un moș Iov convingător și emoționant, demonstrează că ele pot fi totuși înlăturate.

Dintre lucrurile bune ale spectacolului trebuie să amintim actul I (bine realizat, atît regizoral, scenografic, cît și sub aspectul interpretării).

Ne-ar bucura mult dacă spectacolul de care am vorbit ar căpăta în urma unui surplus de repetiții acele virtuți pe care nu le are încă.

Ilie Rusu

ASPECTELE VIEȚII ORI PROBLEMELE VIEȚII ?

Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe și Teatrul de Stat din Bacău : *Nemaipomenita furtună* **de M. Davidoglu**

Nemaipomenita furtună a lui M. Davidoglu surprinde din procesul tumultuos de creștere socială și morală a oamenilor din patria noastră un moment de răscruce pentru construirea socialismului : colectivizarea. Plasîndu-și acțiunea în lumea pitorească a mocanilor, autorul materializează marele conflict social prin bătălia uneori fățișă, alteori surdă, dintre cei ce luptă pentru gospodăria colectivă și cei care susțin un sistem social și economic perimat.

Lupta este deosebit de ascuțită. Acțiunilor deschise ale Veronei sau ale lui Vasile Poalelungi, ce caută în mod cinstit să schimbe matca unei proaste orînduiri, li se opun cele subterane și meschine ale lui M. Ciorogariu, Măruntelu și ale celor de o seamă cu ei. *Nemaipomenita furtună* a vieții noi înlătură din calea ei pe oricine se opune, iar drama lupului singuratic — acesta este și subtitlul piesei — demonstrează cu elocvență necesitatea pieirii omului izolat ce se ridică împotriva mersului firesc al istoriei.

Apărută într-o primă formă ca o piesă în două acte, *Nemaipomenita furtună* și-a găsit o utilă împlinire prin actul I, adăugat astăzi, de către dramaturg. Acest act (cronologic se petrece după actele II și III) are dubla facultate de a anticipa și de a conchide, completînd biografia personajelor și motivînd mai clar evoluția lor. Apariția mătușii — personaj inexistent în prima versiune — aduce o precizare și stabilește istoria conflictului din familia Ciorogariu. Astfel, disensiunea dintre Dumitru Ciorogariu și fiul său Mihai nu e o neînțelegere de moment, ci reprezintă prelungirea unui conflict mai vechi : acela dintre același Dumitru Ciorogariu și soția lui, bogătana care a adus odată cu zestrea ei și obiceiurile hrăpărețe ale clasei avute. În felul acesta înțelegem mult mai ușor spiritul de parvenire și individualismul lui Mihai Ciorogariu.

De asemenea, actul I suprimă suspensia pe care o sugera finalul primei variante, dînd justificatul drept la fericire unor oameni ca Verona și Vasile Poalelungi.

Chipurile eroilor din piesa lui Davidoglu le intîlnim și în viața de toate zilele. De aceea, posibilitatea confruntării ficțiunii scenice cu realitatea pune probleme deosebit de dificile interpretării operei dramatice. Felul în care păstorii din Făgăraș, Retezat sau Vrancea luptă pentru o viață nouă trebuie să-l recunoaștem fără efort în întruchiparea scenică a personajelor, și în acest sens cele două spectacole cu *Nemaipomenita furtună*, de la Bacău și de la Sf. Gheorghe, trebuie analizate în primul rînd sub raportul în care actualitatea și autenticitatea dețin în acestea rolul cel mai important.

Din dorința de a fi cît mai apropiați de realitate, realizatorii spectacolului de la Teatrul Maghiar din Sf. Gheorghe au forțat uneori nota, bogăția detaliilor fiind prea mare. Pornind de la decorurile lui Völgyesi András care, prin minuțiozitatea cu care sînt tratate amintesc de o expoziție de ceramică și de artă populară romînească, și pînă la acțiunile scenice cu care regizorul — Patkós György — își copleșește interpreții, totul dă impresia de încărcat, de baroc. Obsesia pentru autenticitate este evidentă și în modul insistent cu care se subliniază elementele de folclor ale spectacolului. Astfel, în actul I bocetele de la căpătîiul mortului sînt transformate într-o demonstrație a obiceiurilor noastre populare.

Verona în interpretarea Ilonei Bokor captează atenția de la prima apariție. Mai mult lucidă și rațională decît pasionată, procesul sufletesc al acestei țărance cinstite este punctat de către actriță cu măiestrie.

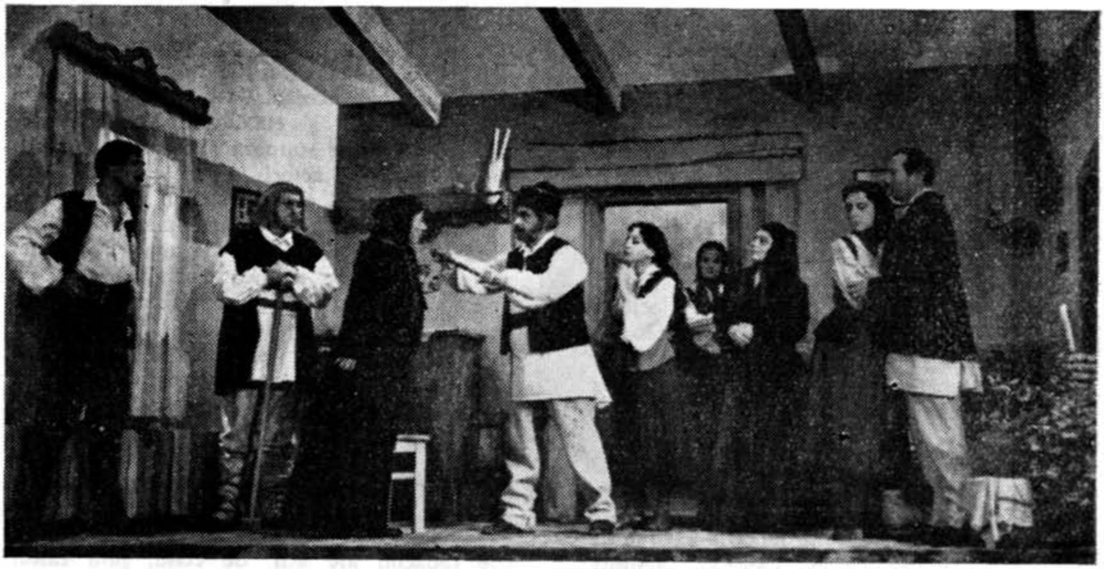
O interpretare inegală realizează Fekete Gyula în Mihai Ciorogariu. Foarte bun atunci cînd caută să obțină bunăvoința celor din jur, mințind cu perfidie și mimind sinceritatea ; slab în momentele de brutalitate, cînd lupul singuratic își dă pe față năravul, Fekete Gyula creează o imagine scenică incompletă.

Papp Anna, în rolul mătușii, își trăiește rolul cu multă sinceritate. O mimică mobilă și expresivă, o gestică bogată și substanțială creează premisele unei bune realizări. Stăruie totuși o impresie de „prea mult". Aceasta, pentru că actrița se abate de la tonul de ansamblu al scenei, subliniindu-și prea mult personalitatea și diminuînd-o pe cea a Veronei.

Iozsef Király, interpretul lui Dumitru Ciorogariu, a reușit să redea cu multă putere de convingere momentele de durere ale acestui bătrîn cinstit, frămîntat de o puternică luptă interioară, dar a fost prea puțin impetuos în momentele în care rolul îi cerea energie.

Ioana din piesa lui Davidoglu este importantă nu prin manifestarea ieșită din comun pe care i-o dă infirmitatea, ci prin bogatele resurse umanitare ale acestui

Scenă din actul III (Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe)



Finalul actului I (Teatrul de Stat din Bacău)

personaj. O interpretare cam naivă — Kováts Erzsébet (gesturile nu sînt stilizate așa cum se întîmplă la oamenii ce și-au pierdut graiul, ci îngroșate foarte mult) — reduce considerabil dimensiunile personajului.

L-am lăsat la urmă pe Vasile Poalelungi în interpretarea lui Mester András, deoarece acesta distonează cel mai mult de restul personajelor. Așa cum l-a zugrăvit autorul, Vasile Poalelungi este contrariul lui Mihai Ciorogariu. Individualismului, brutalității și lașității lui Mihai Ciorogariu îi corespund spiritul colectiv, blîndețea și curajul lui Vasile Poalelungi. Modului nervos, energic dar instabil în care se manifestă unul îi corespunde firea domoală dar fermă a celuilalt. Egali ca substanță dramatică, acești doi oameni trebuie să fie la fel de puternic conturați. Imaginea pe care o prezintă Mester András este ștearsă și inexpresivă. La acest lucru se adaugă și faptul că țăranul Vasile Poalelungi este foarte puțin... rustic. Un joc de salon, cu reticențe și „subtilități" intelectuale, diminuează personalitatea lui Vasile Poalelungi, reducîndu-i importanța la aceea a unui personaj secundar.

Prin problemele majore pe care le pune, prin felul în care Davidoglu supradimensionează calitățile și defectele eroilor săi, opera lui dă o impresie monumentală. Amănuntul, detaliul decorativ, este mai puțin important decît proporția și linia arhitecturală de ansamblu. Diferența sensibilă dintre spectacolul de la Bacău și cel de la Sf. Gheorghe este dată de felul în care realizatorii spectacolelor au înțeles acest lucru. La Sf. Gheorghe acțiunea este precis localizată în timp și spațiu. Decorul, costumele, comportările personajelor cu obiectele din jur, minuția detaliului realizează o pictură de gen, în care sînt arătate obiceiurile și felul de viață ale oamenilor de la munte. Se insistă însă prea mult pe amănunte, acestea transformîndu-se într-un veritabil balast. Fără ca mesajul piesei să fie alterat, accentul cade mai mult pe valoarea de document etnografic și mai puțin pe valoarea tematică și ideologică a piesei.

***

Spectacolul cu *Nemaipomenita furtună* al Teatrului de Stat din Bacău a dovedit strădania colectivului de a transmite simplu și direct frămîntările mocanilor și permanenta lor căutare a adevărului. Vrînd să redea poezia și atmosfera dramei lui M. Davidoglu, regizorul I. G. Russu a orientat spectacolul pe linia simplității și autenticității faptelor de viață ale piesei. Deficiența cea mai importantă a spectacolului băcăuan a constituit-o insuficienta aprofundare a semnificațiilor social-actuale ale piesei, în care retrăiesc, evident la alte coordonate, oameni și fapte ce amintesc de minunata baladă populară „Miorița". E drept că și textul solicită prea mult amănuntul psihologic și învederează mai puțin resorturile sociale care să determine acțiunea eroilor. Regizorul a surprins numai o fațetă a fizionomiei eroilor, aceea a straniului lor caracter, determinat de specificitatea mediului dur în care mocanii își duc existența. Prin această unilaterală viziune, drama lui Mihai Ciorogariu, a Veronei și a lui Vasile Poalelungi ne-a apărut schematică ; intensitatea tragică, exterioară, iar conturul social al conflictului, deplasat (actul I) și pe alocuri escamotat (actul III).

Cei trei interpreți principali au orientat personajele pe linia unui tragism primitiv și zgomotos, dînd mai multă prioritate gesturilor exagerate și stridențelor vocale decît fondului uman al eroilor, bîntuiți de întrebări cruciale pentru viață. De aceea, Ion Buleandră a dovedit prin continua agitație pe scenă că a surprins în Mihai Ciorogariu numai profilul cinic al brutei obsedate de odioasa răzbunare erotică, dar nu și declicul de conștiință, de morală, al lașului care se afundă în mocirla cîștigului (în special în scenele cu Verona) ; actorul a gradat însă cu meticulozitate evoluția dușmăniei lui Ciorogariu față de noua organizare socială, de care se înstrăinează treptat ajungînd un „lup singuratic". De aceea, Liliana Rusu n-a realizat frumusețea tragică a Veronei oscilînd între integritatea morală a soției, pe de o parte, și dîrzenia omului nou, pe de alta ; totuși, actrița a adus în scenă puritatea unui suflet pasionat și iubitor de dreptate (actele I și II), deși n-a realizat cu succes pe Verona ultimului act, femeia dîrză care știe ce vrea și ce are de făcut ; de aceea, Vasile Hașieganu i-a conferit bunului și cinstitului Vasile Poalelungi o rigiditate statuară și nimic mai mult.

Cînd însă actorii s-au aplecat cu atenție asupra semnificațiilor adînci ale textului, am întîlnit creații meritorii chiar dacă e vorba de roluri de mai mică importanță. Așa se explică claritatea cu care a conturat Ion Veștea mentalitatea mistică generatoare a reacțiilor lui Moș Dumitru în fața vieții, dar și amarul adunat de veacuri, care mocnește arareori dar sigur, împotriva inumanității fiului său ; așa se explică profilul tragic realizat de Kitty Stroescu în muta Ioana, cu sensibilitate și economie de mijloace ; sau pregnanta prezență a Mătușii, căreia Coca Ștefănescu, în evoluția ei din actul I, i-a dezvăluit adîncile rădăcini ale urii de clasă, prin falsul orgoliu afișat și perfidia cu care a declanșat acțiunea dramatică ulterioară.

S-ar mai cuveni pomenite unele suspensii și discursivități în evoluția faptelor dramatice, în ritmul spectacolului, sau greutatea cu care a fost rostită scenic frumoasa limbă a eroilor piesei.

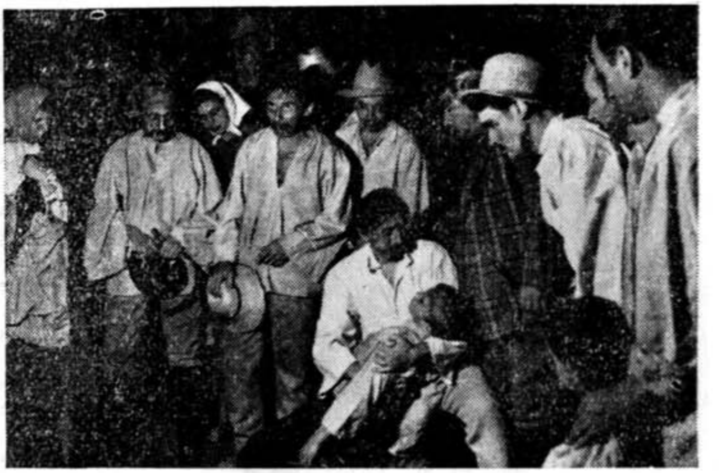
Valentin Negrea
Emil Riman

RĂMĂȘIȚE NATURALISTE

Teatrul de Stat din Bîrlad : *Nopțile tăcerii* de T. Bușecan

Tălmăcirea scenică acordată de regizorul Cristian Nacu și colectivul de actori al Teatrului de Stat din Bîrlad, piesei lui Teofil Bușecan, *Nopțile tăcerii,* pune pe prim-plan problema valențelor realiste ale unui spectacol cu o piesă contemporană. Sarcina principală a realizatorilor în prezentarea piesei lui Bușecan era, pe de o parte, sudarea dramei psihologice, personale, a lui Grigore Cristea cu fundalul evenimentelor sociale (colectivizarea satului), prin interferența lor evolutivă, iar pe de altă parte, estomparea (foarte posibilă !) a lacunelor de construcție dramatică și a schematismului unor personaje ca Valer, Veronica și Vincențiu.

În spectacolul prezentat în cadrul Festivalului, nu numai că cele două coordonate ale acțiunii au apărut ostentativ desprinse și dramatic independente, dar mai ales viziunea regizorală de ansamblu ne-a oferit surpriza readucerii pe scenă a unei maniere desuete de interpretare a unui text, văzut printr-o prismă de fals pitoresc, de totală lipsă de transfigurare artistică a ideilor piesei, a mesajului ei mobilizator. Primitivismul cu care regizorul Cristian Nacu a desprins psihologia țăranului, problematica vieții satului de azi și-au găsit împlinirea și în linia naivă, formală, a scenografiei (Gheorghe Matei), dar — în special — în stilul interpretativ al actorilor, stil care adeseori a frizat naturalismul (scenele Valer-Veronica, actul II ; Boldur-Cristea, actul I) ; cu tot efortul depus de artistul emerit Laurențiu Mărgineanu (Grigore Cristea) de a se detașa de stilul de joc al ansamblului, impresia de amato-



Scenă din actul I

rism, de învechit și depășit, a reieșit cu claritate. Ceilalți actori, dintre care încercăm să reținem pe Alexandru Mereuță (Moarcăș) și Emil Bîrlădeanu (Moș Iov), s-au străduit și au reușit să debiteze textul, rar, ca la o primă lectură, ori au ocupat spațiul scenic cu o oarecare obligație profesională, justificînd prezența lor doar prin intrări și ieșiri necontrolate, sau prin consumarea unei mari cantități de țigări.

Să mai amintim chipul ridicol în care s-a achitat figurația de sarcină? Sau vădita lipsă de preocupare a regizorului pentru ritmul spectacolului, a cărui enervantă monotonie a fost întreruptă din cînd în cînd de agitația nejustificată a actorilor sau de chiuiturile vesele ale horei, ce se întrecea cu prea bogata ilustrație muzicală a difuzorului, care, pasămite, voia să sublinieze atmosfera?

De ce același colectiv de actori a reușit în aceeași zi în regia lui Aurel Cerbu să dea un memorabil spectacol patriotic cu *Ecaterina Teodoroiu?*

De ce tov. Cerbu, în dubla sa calitate de regizor și director al teatrului, nu a contribuit la îndepărtarea lipsurilor din spectacolul cu *Nopțile tăcerii?* Pentru colectivul Teatrului de Stat din Bîrlad eșecul acesta trebuie să fie un prilej de adîncă analiză a muncii sale viitoare.

E. R.

RAPORTUL JUST ÎNTRE PERSONAJE CLARIFICĂ MESAJUL

Teatrul de Stat din Ploiești: *Zburați pescărușilor!* **de V. Iosif**

Piesa *Zburați pescărușilor!* de Vasile Iosif redă aspecte din viața nouă a unui sat dobrogean. Problema egalității femeii cu bărbatul, corolar al vremurilor noi ce le trăim, este de actualitate, iar piesa lui V. Iosif dezbătînd-o își capătă prin aceasta un prim motiv de interes. Ceea ce însă valorifică și lărgește cadrul tematic în care se desfășoară piesa lui, este transpunerea poetică a mesajului de către autor. Simbolul pescărușului, căruia nu-i priește locul închis și care se avîntă în larga zare, este insistent urmărit de-a lungul desfășurării conflictului și precizează mișcător îndemnul la curaj și avînt în muncă, la îndrăzneală creatoare și perseverență. De aceea în economia piesei, autorul dă cea mai mare greutate personajului Maria

Ursu (căreia i se mai spune și „pescărușul"). În lupta ei pentru o viață mai bună, Maria își găsește tocmai în bărbatul ei un adversar. Ea înfringe însă sentimentele ce o leagă de acesta, își continuă drumul pe care a pornit, pentru că atîta timp cît trăiește, pescărușului nu-i poate fi oprit zborul.

Gingășia și căldura acestui personaj au fost, la Ploești, mulțumitor înfățișate de către interpreta lui, Ruxandra Nicolau. Avîntul și dîrzenia care caracterizează personajul nu au fost însă suficient conturate. Actrița realizează doar liniile exterioare ale zbuciumului personajului interpretat, fapt care-l sărăcește de semnificații. Momente-cheie ale rolului, precum despărțirea de Ion, ori hotărîrea de a nu renunța la colectivă, se cereau exprimate cu mai multă grijă față de nuanțe, cu mai profundă simțire. Ruxandra Nicolau nu a reușit de aceea să ne ofere o imagine deplină a Mariei Ursu — pescărușul. A fost firesc deci ca Toma Caragiu, care conturează cu măiestrie personajul Ion Ursu — soțul eroinei —, să domine în spectacol. Asupra acestui lucru, regia (G. Ionescu) și interpreta ar trebui să reflecteze.

Caracterizind cu minuțiozitate vanitatea și orgoliul bărbatului ce se vrea șef atit acasă, cît și în colectivă, Toma Caragiu precizează bunele sentimente și influențele proaste de care este stăpînit Ion Ursu, ezitările și înverșunările temperamentale ale personajului. Supus influentelor nefaste ale surorii sale Aneta, Ion Ursu este la un moment dat rupt de viața nouă, de colectivă. Aneta și Maria, insinuările uneia și dragostea puternică ce o are pentru cealaltă, generează frămîntările sufletești din care va ieși biruitor adevăratul fond, cinstit, al personajului. Este un merit al actorului de a fi redat scenic toate nuanțele ce marchează transformările încercate de personajul său și care în text apar mai puțin precizate.

Spuneam că regia ar trebui să se preocupe de faptul că interpreta Mariei este depășită în spectacol de interpretul lui Ion. Trebuie să facem precizarea că acest raport de inegalitate în interpretare se stabileste și în cazul altor personaje. Principalul prieten și sprijinitor al Mariei, Matei (secretarul de partid), este palid redat de către George Filip; iar Aneta, sora și piaza rea a lui Ion, își găsește în Antoaneta Călinescu interpreta adecvată și convingătoare.

Regia va trebui să precizeze raportul just între personaje și să insiste ca interpretările să ajungă artistic la nivelul mesajului, cu claritate și cu rigoare.

Totuși, sezisind elementele poetice pe care textul le conține, regia lui G. Ionescu a imprimat spectacolului o notă avintată, vrednică de prețuire. Patosul subliniat al unor momente, mai ales în finalurile de act pe care am înclina să le numim „explozive", ori în încheierea — apoteoză — a spectacolului, depășește oricum măsura și sfîrșește prin a nu mai sluji bunele intenții ale regizorului. Economia și dozarea efectelor ar fi scos în evidență mult mai convingător filonul poetic intuit de regizor.

Dorința de a răspunde tuturor problemelor pe care tema abordată le ridică, îl trădează pe debutantul în dramaturgie care este V. Iosif. Ca urmare, apar în piesă defecte compoziționale — complicații inutile în acțiune, personaje episodice, în afara conflictului, lungimi de text. Spectacolul are meritul de a fi trecut în umbră aceste slăbiciuni ale piesei. Regia a conturat cu precizie cadrul în care se petrece cazul lui Ion și al Mariei, făcînd din acesta nucleul conflictului. În acest fel, rolurile episodice de care pomeneam au căpătat consistență și funcția de *cadru*, menit să ofere o imagine cît mai grăitoare a satului de azi. În această direcție s-au mișcat de altfel și interpreții care au înțeles să dea viață și semnificații unor roluri de mică întindere. Elena Nica-Huzum, cu diversitate de mijloace, a desenat pe „sentimentala" Duța; Virgil Dumitrescu, pe caricaturalul inspector „atostrîngător" Țurcă; iar M. Balaban, frumusețea sufletească emoționantă a turcului Ali. Compoziția lui N. Ciucu, care l-a interpretat cu talent pe Butuc, bătrînul veșnic beat și în ceartă cu nevasta, a adus o notă de hazliu și pitoresc în scenă.

Cele cîteva observații cuprinse în cronica de față sînt de natură a preciza că printr-o revizuire a concepției regizorale și, în parte, o mai mare apropiere a actorilor de roluri, spectacolul s-ar putea mult îmbunătăți. Este o concluzie la care ne-au dus toate elementele de spectacol, unele din ele încă nefinisate.

Desigur că piesa *Zburați pescărușilor!* de V. Iosif, prin tematica ei generoasă, interesează publicul. Dacă spectacolul de care m-am ocupat ar înregistra saltul calitativ ce ar fi posibil printr-un efort al regiei și interpreților, votul apreciativ al spectatorilor n-ar întîrzia să-i semnaleze victoria. O așteptăm!

Rola Beilis

ÎN CĂUTAREA EROULUI COMIC POZITIV

Teatrul de Stat din Oraşul Stalin, Teatrul de Stat din Oradea, Teatrul Maghiar de Stat din Satu-Mare : *Mielul turbat* **de A. Baranga**

Scenă din actul I (Teatrul de Stat din Oraşul Stalin)

Mielul turbat face parte dintre acele piese care solicită în cea mai mare măsură participarea spectatorului la desfăşurările de pe scenă. Şi îl solicită în aşa măsură, încît entuziasmul lui întrerupe adesea pentru o clipă acţiunea, spre a-şi descărca satisfacţia în aplauze sau pentru a da drumul unui murmur reprobator, atunci cînd bunele intenţii ale lui Spiridon Biserică sînt cu regularitate şi încăpăţînare paralizate.

Este în substratul comediei lui Baranga o doză de dramatism, care-l face pe spectator să rîdă grav şi de fapt îl invită nu numai la rîs, ci şi la introspecţie.

Deosebit de tonică, prin fluxul de autentică dorinţă de combatere a unor aspecte negative din viaţă, piesa *Mielul turbat* pune cu prioritate problema întruchipării în comedie a tipului muncitorului conştient (prin glasul şi fapta căruia se şi transmite mesajul autorului), aflat în luptă cu rămăşiţele vechiului. Oamenii noi din această piesă sînt Spiridon Biserică, muncitorul inovator, şi Nea Mitică, Mitică Ionescu, adică, secretarul organizaţiei de partid al unei întreprinderi. Celelalte personaje completează o paletă de tipuri comice, dintre care unele negative pînă la negru intens, iar altele cu deosebiri de nuanţe. Excepţie face doar desenatoarea tehnică Maria Pricop, din păcate destul de inconsistentă ca personalitate în piesă. Din interpretările pe care le-am văzut pînă acum, nu mi s-a întîmplat încă să întîlnesc o actriţă care să fi putut depăşi carenţele de construcţie ale rolului.

Problema creării acelor tipuri pe care ni le oferă Aurel Baranga în comedia sa, şi a luptei lor, a fost urmărită şi de regizorul Ion Simionescu de la Oraşul Stalin, şi preocuparea lui de a-şi aduce interpreţii în situaţia în care nota, trăsătura lor specifică, să poată fi citită repede de către spectator a fost destul de evidentă ca intenţie. Atîta doar că spectacolul de la Oraşul Stalin a fost pregătit în 20 de repetiţii, într-o viteză pe care o bănuiesc a fi fost supersonică, viteză la care se poate cel mult veghea asupra orientării, în mare, dar pierzîndu-se din vedere amănuntele. Spectacolul a apărut deci într-o formă nefinisată, într-o alcătuire în care am putut reţine, cum spuneam, intenţiile, dar nu şi traducerea lor deplină în expresii scenice. Aşa spre pildă cele două personaje, care aduc spectatorului cuvîntul noului, mesajul piesei, sînt încă departe de complexitatea cu care le-a înzestrat autorul. (Invoc aci din cuvîntul scris de Aurel Baranga pentru programul de sală : Spiridon Biserică este un „om modest şi oarecare, *aparent naiv* (s.n.), în fond de o îndrăzneaţă inteligenţă, expresie a omului timpului nostru". Pe Nea Mitică, autorul îl vede ca pe un „admirabil prieten şi minunat tovarăş pe care l-am visat plin de fantezie şi umor, cum am întîlnit nenumăraţi în viaţă".)

Spiridon Biserică al lui George Gridănuşu a fost nu *aparent naiv*, ci naiv de-a binelea o bună parte din spectacol, pentru ca apoi să treacă la tonurile unuia care şi-a pierdut răbdarea şi îşi iese din minţi. Inteligenţa îndrăzneaţă, pe care i-o conferă autorul, ar fi trebuit să-l scutească de acel aer de candoare stupidă pe care George Gridănuşu i-l dă în întîiul act, pentru a evolua în cel de al doilea act spre un comic gras, buf, aproape clovnesc, ce nu prea pledează pentru inteligență. Spiridon Biserică este unul dintre cele mai izbutite portrete dramatice ale muncitorului nostru, în care umorul popular se îmbină cu conștiința misiunii sale de făuritor al unei noi societăți. De aceea, temperamentul lui trebuie să exprime echilibrul și stăpînirea de sine, trecerea la acțiune făcîndu-se cu un patos aproape eroic, nu dezlănțuit, ironia sa fiind sarcastică, suculentă, nu frizînd vulgaritatea. (Aș vrea să le amintesc aci regizorului Simionescu și actorului Gridănușu cît de puțin plăcută este scena în care Spiridon răspunde cu un aer „șoltic", de fante de bulevard: „și ce are *asta* — și aci își însoțește replica cu un gest cel puțin vulgar — cu cheia mea franceză"?)

De asemenea, spectatorul de la Orașul Stalin nu va păstra chipul lui Mitică Ionescu, pentru că fizionomia lui este încă foarte incertă. Deși pe undeva nea Mitică încearcă să ne arate farmecul lui, în interpretarea lui Ștefan Alexandrescu, el nu ne convinge încă de faptul că are fantezia aceluia care gustă ridicolul unei situații, pe care el o domină însă, urmărind să-i pună capăt, și odată cu ea, să curme răul. Totul, cum spuneam, se face și aci sub semnul unor anunțări de intenție. Prea puțin încă din figura proeminentă a celui care, prezent totdeauna unde e nevoie, veghează permanent asupra bunului mers al lucrurilor, pentru a împiedica triumful unor fosile ale vechiului, periculoase încă și azi, precum Cavafu, Petrescu, Toma Dumitrescu etc. Prea puțin din simțul umorului, cu care Baranga și-a înzestrat personajul. Să nu uităm că Spiridon Biserică și Mitică Ionescu sînt două personaje pozitive *de comedie*, ceea ce constituie unul din meritele însemnate ale autorului.

Márton János în Spiridon Biserică

Dacă aceste două principale personaje au apărut, cel puțin ca intenție, profilate, n-aș putea spune că munca de identificare a celorlalte tipuri (cele negative) din piesa lui Baranga a cunoscut un proces de aprofundare mai evoluat. Neputîndu-le diferenția, ele au rămas toate — ca să folosesc aceeași imagine de mai sus — în negru, fără nuanțe, denunțînd astfel scurtul răgaz ce le-a fost acordat în munca de transpunere scenică a *Mielului turbat*, la Orașul Stalin. O notă specială totuși pentru Boris Gavlițchi, care în Mircea Cavafu a înțeles cerințele rolului și, mai ales, a fost *autentic*, evitîndu-ne sentimentul că își compune cu mult efort acest rol.

Sîntem convinși că, după un timp de „rodare", acest spectacol va putea să apară mult mai valoros (fiind pornit pe o direcție bună). Dar aceasta, nu fără o participare în continuare a inițiativei regizorale, care ar putea eventual opera unele corectări. Din păcate, nu și în ce privește decorul, cu totul șters și lipsit de participare la acțiunea piesei și la definirea locului în care acțiunea ei se petrece.

***

Colectivul Teatrului de Stat din Oradea a pornit și el la montarea spectacolului cu *Mielul turbat* — grăbit la rîndu-i de aceeași apropiere a datei de deschidere a stagiunii —, și prin grija tînărului actor și regizor debutant cu această piesă, Valeriu Grama, s-a asigurat o formulă scenică în care a predominat preocuparea de ritm. Și într-adevăr s-a realizat un ritm alert, necesar mai ales pentru a sublinia ideea acelui inevitabil raid gazetăresc din pricina căruia se precipită totul, ies la iveală nereguli și metehne birocratice. Atîta doar că ritmului situațiilor scenice i s-a adăugat adesea și o accelerare a vorbirii care, la Ion Pater de exemplu, în rolul lui Vasile Bontaș, a dus la un fel de limbaj esperanto.

Nota vie și de vioiciune a fost completată de către Valeriu Grama cu o concepție de comic gras, de satiră caricaturală, ceea ce a imprimat de multe ori (cu concursul larg al unor actori ca Ion Pater și Constantin Simionescu) caracterul de adevărată farsă bufă. Dar lipsa principală a spectacolului stă în distribuția nefericit aleasă, cel puțin în ce privește rolul lui Mitică Ionescu unde Zaharia Volbea n-a făcut altceva decît să transfere acest personaj din grupul pozitivilor în cel al negativilor. Regia a săvîrșit aci o greșeală atît de serioasă încît fizionomia întregului spectacol a suferit, iar comedia satirică a lui Baranga a căpătat o altă direcție decît cea intenționată de autorul ei.

Zaharia Volbea n-a înțeles că trebuie să caute fizionomia omului nou, n-a simțit care este caracterul acestui muncitor, secretar al unei organizații de partid dintr-o uzină, nu s-a apropiat de rol cu intenția de a-l face să trăiască pe scenă ca un autentic om nou. S-a mulțumit să se aducă pe sine la rampă, să zîmbească acru, să-și păstreze pieptănătura „à la Caligula", și să ne facă să *nu* credem, de la prima sa replică, cum că el ar putea fi acel secretar de organizație pe care l-a conceput Baranga. Dacă la aceasta mai adăugăm și faptul că în interpretarea lui Marcel Segărceanu, Spiridon Biserică a fost firav, palid, lipsit de acea forță care pînă la urmă îl pune în situația de a-i demasca și mătura pe birocrați, înțelegem de ce (dată fiind și inconsistența, în piesă, a rolului desenatoarei tehnice), grupul personajelor pozitive a fost net dominat de cel al negativilor. Și a fost dominat în primul rînd de faptul că în rolul lui Cavafu a fost introdus, cu puține zile înainte de premieră, și oarecum în scopul de a salva situația, un actor de serioasă suprafață, Ion Marinescu, un actor de farmec, cu priză la public, un actor volubil și cu posibilități deosebit de apreciabile, care a impus personajul ca pe un *factotum*, determinîndu-i astfel prioritatea pe scenă. Iar rezultatul a fost o dezechilibrare a piesei, care a dus la ratarea moralei și a finalului, unde pedepsirea vinovatului și a vinovaților apare ca o simplă lovitură de teatru, o operație *ex machina*, aproape neverosimilă, nejustificată, și în orice caz fără să aibă greutate, ci pur și simplu să însemne un final buf, de farsă.

De aceea, cu toate lăudabilele eforturi de interpretare depuse, de pildă, de Dorel Urlățeanu în Radu Cristescu sau de Doina Ioja-Vasiu în Margareta Petrescu, dezechilibrul în care s-a desfășurat spectacolul n-a putut fi redresat pînă la urmă. Nici chiar cu decorurile lui Radu Penciulescu în care se putea juca și dramă.

***

La Satu Mare, *Mielul turbat* a cunoscut o transfigurație scenică, care se impune prin două aspecte net contradictorii. În primul rînd, nici în acest colectiv nu s-a descoperit un interpret ideal pentru Spiridon Biserică. Actorul care l-a jucat a creat un personaj rectiliniu, n-a reflectat decît puține dintre trăsăturile de caracter care alcătuiesc complexitatea personajului, n-a avut umorul scînteietor conferit de autor și nici capacitatea de a se mlădia în mod convingător și distinct de la un act la altul, după necesitățile piesei. La ridicarea cortinei, Spiridon Biserică (Diószhegy Iván) e un om absent, fantomatic. În actul al II-lea el cucerește un spor de demnitate, dar aceasta se manifestă destul de palid, prin mijloace actoricești restrînse. În actul III, Biserică devine intransigent și conștient de importanța sa în configurarea destinului întregii fabrici în care lucrează, dar insuficient de convingător.

Și totuși, în ciuda acestei evidente carențe, noul spectacol al sătmărenilor izbutește, prin al doilea aspect de care vorbeam, să atingă valoarea unei performanțe meritorii. Eroul principal al acestei biruințe incomplete e regizorul Farkas István.

Punerea în scenă se remarcă prin ritmul aproape năucitor în care se desfășoară spectacolul. De la prima replică și pînă la sfîrșitul actului III un dinamism îndrăcit, inepuizabil și constant, împinge acțiunea înainte. Barierele dintre scenă și spectatori nu mai există. Public și actori sînt contopiți într-un organism unitar a cărui inimă e jocul actoricesc. Interpreții negativi joacă atît de bine încît se autodemască. Această autodemascare face parte tot din intenția regizorului care a tins să realizeze personajele negative în spiritul eroilor satirizați de Saltikov-Scedrin. Adică, hipertrofiind o trăsătură de caracter pînă la dimensiunile grotescului. Toate personajele negative acționează pe orbita unei obsesii unice. Toma (Vándor András) e un om cu capul în nori. Pentru Bontaș (Köllö Bella) ventilatorul devine echivalentul unui punct de sprijin arhimedic. Datorită lui și numai prin el există. Cristescu (Nádai István) e un credul agresiv, care se pleacă, după cum bate vîntul, cînd de partea unei tabere, cînd de partea alteia. Cavafu (Acs Aladár) e tipul șarlatanului descurcăreț, dar fricos sub haina continuei bravade pe care o poartă. Tache Imireanu (Korcsmuros Jenö) e un halucinat. Dactilografa (Borbath Eva) apare ca o profitoare insolentă. De fapt, toate aceste personaje, exceptîndu-l pe Cavafu, acționează ca niște năluci, parcă după alte legi decît cele care guvernează universul nostru.

Scenografia spectacolului (Szatmári Ágnes) a accentuat ideea regizorului de a crea o prăpastie între cele două tabere din piesă. Într-o parte a scenei se ridică pe cîteva trepte locul unde e biroul lui Toma. Spațiul e utilizat însă cînd de un grup, cînd de altul, după cum cere acțiunea, pentru a-și marca superioritatea.

***

Recentele versiuni scenice ale *Mielului turbat* au deschis un capitol nedorit, dictat de graba sub impulsul căreia s-a desfășurat munca asupra piesei. Ne referim la dureroasa neputință a colectivelor de a găsi interpreți inspirați pentru Spiridon Biserică și Mitică Ionescu — cele două roluri care contracarează influența dăunătoare a grupului condus de Cavafu. Atît inovatorul, cît și secretarul organizației de partid au fost împinși spre o zonă periferică, pierzînd multe din atributele lor, datorită unor interpretări liniare, lipsite de sevă și umor, sau îngroșate excesiv în direcția unei comedii bufe. În zugrăvirea lor, atît regizorii cît și interpreții s-au menținut la nivelul de schiță. Faptul e reprobabil prin aceea că falsifică portretul oamenilor învestiți cu puterea noului.

Mielul turbat avea toate șansele să depășească pragul atins în stagiunile precedente. Maturitatea mișcării noastre teatrale, recunoscuta curiozitate a oamenilor noștri de teatru, consacrată descoperirii unor căi de expresie profundă, pledau pentru această performanță. Dar o serie de tare din familia superficialității au dus la consecințele nedorite pe care le semnalăm cu regret și convinși că „rodarea" spectacolelor va putea să le remedieze cel puțin parțial.

Doar la Satu-Mare, într-un spectacol prezidat de un viu spirit satiric, a fost posibil, în pofida unui Spiridon Biserică anemic, ca mesajul lucrării să răsune într-un registru apropiat de plenitudinea voită de autor.

***

Cu prilejul Festivalului am asistat la infirmarea neputinței de a realiza un Spiridon Biserică autentic pe măsura dimensiunilor rolului. Cel care a izbutit să dea amploarea cuvenită eroului, să-l înfățișeze în culorile vii imaginate de autor, e actorul clujean Márton János — vioara I în bunul spectacol al sătmărenilor cu *Mielul turbat*. În interpretarea sa, Spiridon Biserică a dobîndit atributele de seamă ale muncitorului înaintat: sincer, înflăcărat, ferm, consecvent, abil. Personajul se completează de la scenă la scenă cu alte trăsături de caracter, care sporesc forța lui de generalizare. Asistăm parcă la zugrăvirea unui portret, care se impune privirii nu numai prin siguranța desenului, nu numai printr-o judicioasă și plăcută dozare a culorilor, dar și prin minuțiozitatea cu care e marcată fiecare linie în stare să întregească fizionomia morală a inovatorului din piesă. Evident, prin jocul său, Spiridon Biserică evadează din periferia unde l-au condamnat să acționeze ceilalți trei interpreți ai rolului în această stagiune: Gridănușu, Segărceanu, Diószhegy. Valoarea interpretării e mărită datorită marii sale mobilități în scenă, grație științei de a se face remarcat fără să recurgă la mijloace meșteșugărești prin care să mineze pe ceilalți interpreți. Toate aceste lucruri, contopite într-o imagine plastică, de mare expresivitate, pledează pentru bogăția sufletească a eroului. Prin Márton János, Spiridon Biserică a devenit ceea ce este, adică un om cu mult umor și spirit, un muncitor frămîntat de problemele vitale ale întreprinderii lui, cu deosebit simț de răspundere, capabil să discrimineze manevrele dușmănoase ale grupului lui Cavafu și să le dejoace, împreună cu Nea Mitică, secretarul organizației de partid, în așa fel încît spectatorii pleacă mult tonificați de la spectacol. Acolo, pe scenă s-a ivit un om de o remarcabilă plenitudine, de la care poți învăța. E meritul lui Márton János de a-l fi descoperit pe Biserică așa cum e el în realitate, și faptul că ne-a făcut să-l cunoaștem trebuie apreciat pe măsura performanței sale. Premiat, pe bună dreptate, la Festival, sîntem convinși că biruința sa nu-i decît un prag spre alte rezultate valoroase.

M. Al. și E. N.

UN EPISOD TRAGIC, FĂRĂ MELODRAMĂ

Teatrul Evreiesc de Stat : *Schimbul de noapte* **de L. Bruckstein**

Avertismentul istoriei dat sprijinitorilor unui nou Wehrmacht şi amatorilor de carnagii mondiale conferă piesei *Schimbul de noapte* o actualitate gravă ce îndeamnă la meditaţie şi spirit de răspundere. Dacă la premiera din 1948 spectatorul resimţea fiorul imediatei vecinătăţi istorice a evenimentelor povestite, astăzi, în perspectiva timpului, piesa se dovedeşte a fi un emoţionant reportaj dramatic în care forţa mesajului de atunci nu a slăbit. Dimpotrivă. Lucrare de debut, piesa lui Ludovic Bruckstein desfăşoară o acţiune poate defectuos construită. În schimb, caracterele se desenează simplu, viguros, fără originalităţi căutate ; replica e directă, de o admirabilă spontaneitate în transmiterea marilor adevăruri ale epocii noastre.

Reluată pe scena aceluiaşi teatru, supusă direcţiei artistice a aceluiaşi regizor (Mauriciu Seckler), *Schimbul de noapte* beneficiază însă şi de evidenta maturizare a colectivului care o însufleţeşte pe scenă. Din acest punct de vedere putem vorbi chiar de o *nouă* punere în scenă. Nu în sensul strict al grupărilor şi mişcării sau al plasticii spectacolului, ci în evidenta adîncire a caracterelor, în preocuparea susţinută pentru reliefarea ideilor majore ale piesei.

Schimbul de noapte subliniază cum forţa comuniştilor a insuflat avînt şi încredere chiar şi în locuri unde se părea că viaţa însăşi s-a transformat în infernul celei mai cumplite neputinţe. În lagărele morţii au existat oameni care luptau pentru triumful vieţii, pentru zdrobirea fascismului. Spectacolul a demonstrat această idee fundamentală concentrînd liniile jocului în jurul acestor eroi — situaţi în prim-planul acţiunii.

Proprie spectacolului de pe scena Teatrului Evreiesc este armonioasa fuzionare a rolurilor, topirea lor, am putea spune, într-un tot uman, menit să înfăţişeze ambianţa specifică unei barăci de deţinuţi de-

Scenă din actul I

stinați crematoriului. Eroii centrali sînt statornic secondați de actorii „fără text“; în spectacol nu există parcă figurație. Mai ales în actul I, act de „atmosferă“ și de prezentare a oamenilor cu destine și vieți diferite — împletite acum sub amenințarea unui sfîrșit comun — regia a găsit modalități variate pentru redarea nuanțată a tensiunii colective. Momentul de la început, al aducerii mîncării, este revelator. În fața căldării aburinde, reacțiile fiecărui individ în parte exprimă cu finețe caracterul, năzuințele și mai ales linia evoluției sale. Mic-burghezul se trădează egoist și laș, preocupat de cerințele stomacului; plutirea în nori a intelectualului contrastează cu echilibrul lăuntric al comunistului, al omului hotărît să trăiască pentru a putea duce mai departe și a învinge în lupta împotriva fasciștilor.

De la primele momente care punctează fundalul de groază și speranță, de deznădejde și energie activă pe care se va proiecta întreaga acțiune, se simte că regizorul, căruia îi datorăm și punerea în scenă a piesei *Mutter Courage*, a folosit aici creator recenta lui experiență regizorală. Pericolul apăsării pe registrul sentimental, pericolul lamentațiilor dezarmante sau al efectelor eventual melodramatice a fost evitat cu pricepere. Spectacolul e conceput într-o tonalitate gravă, în care drama celor 12 bărbați deținuți la Auschwitz se consumă cu luciditate și pătrunzătoare înțelegere a momentului istoric.

Regia a imprimat interpreților un ton firesc, economie de mijloace exterioare, detașarea de emoție și patos fiind o condiție primordială într-un spectacol în care, prin natura implicită a acțiunii, sentimentul tragicului și al dureroasei neputințe planează imanent.

Iată, ca să luăm o singură pildă, pe comunistul Iacob — om hotărît să lupte pînă la capăt, care nu concepe resemnarea, inerția sau credința în fatalitate. Actorul Mano Rippel a avut pe parcurs două momente dificile în traiectoria acestui rol: în actul I, în momentul prezentării sale și al acțiunii — să-i zicem agitatorice — de îmbărbătare a tovarășilor săi, actorul a fost crispat și de o voioșie artificială; în actul II, el a găsit resursele necesare pentru crearea unui moment de autentică emoție. Iacob, în munca „schimbului de noapte“, e silit să arunce în cuptor corpul gazat al propriei sale mame. În interpretarea lui Mano Rippel, episodul dramatic a crescut în proporții semnificative pînă la valoarea unui simbol. Trecerile sale de la aspra și bărbăteasca stăpînire de sine ce-l caracteriza, la o durere neputincioasă, la o desperare sfîșietoare, ce pare să dizolve întreaga-i energie, și pe urmă revenirea lucidă, hotărîrea și mai îndîrjită de a lupta împotriva autorilor acestor sinistre orori, sînt realizate cu multă sensibilitate, firesc, cu accente autentice.

Precum am mai spus, regia a echilibrat distribuirea rolurilor în scenă, căutînd tot timpul să puncteze jocul acestora cu intervenția personajelor din penumbră. Astfel: Abrașa Goldiner a compus cu umor și sobrietate o tradițională figură de cizmar evreu, năpăstuit de patroni și bătut de soartă, dar încrezător în triumful unui viitor fericit, iar Iulian Schwartz a întregit cu accente de veche melopee rolul unui țăran evreu din Maramureș. Deficitar a fost conceput rolul comerciantului Sacher. Isac Casvan l-a creionat cu o întinsă gamă de efecte actoricești, cu momente disparate bune, dar totuși nu îndestulătoare pentru a preciza un tip, ba chiar uneori contrazicînd sensul textului. Sugerînd ridicolul, caricatura șarjată a industriașului rapace, trădător și fricos, personajul nu reușește să devină odios, astfel încît finalul — pedeapsa capitală — să pară spectatorilor pe deplin motivat.

În afara acestor scăpări, spectacolul izbutește, cum arătam, să creeze o ambianță unitară în care actorii *comunică* între ei și știu să transmită cu limpezime ideea fundamentală din piesă: răspunderea colectivă și individuală a fiecărui om în fața istoriei. Această ambianță unitară se realizează și în ciuda unui alt — de astădată — mare deficit care prejudiciază serios concepția spectacolului: scenografia (M. Rubingher). E de neînțeles cum regizorul, care și-a împrospătat punerea în scenă, n-a renunțat la decorul de învechită construcție naturalistă, greoi, inexpresiv și lipsit de dramatismul atît de necesar unui asemenea spectacol. Sala cuptoarelor din ultimul tablou (de altfel, reproducere destul de fidelă a fotografiei din caietul-program) aduce în scenă mai degrabă cu interiorul unei simigerii decît cu tragicul „lăcaș“ de incinerare a gazaților de la Auschwitz. La fel, componentele decorului (un cărucior în care sînt vîrîţi cei trei nazişti) reprezintă un element concret care stîrneşte cu totul neindicat hazul. Înlocuit cu un element de sugestie, neîndoios s-ar fi împlinit mult mai mult realizarea scenică a ultimului act.

Oricum, spectacolul de pe scena Teatrului Evreiesc de Stat nu slăbeşte forţa mesajului dramatic al piesei. E rezultatul maximei valorificări a mijloacelor actoriceşti de care dispune teatrul, al vibraţiei artistice autentice, lipsită de artificii, a interpreţilor, al liniei pătrunse de patos reţinut şi de luciditate politică, în care regia şi-a desenat şi elaborat spectacolul.

Mira Iosif

STILURI CONTRADICTORII LA ACELAŞI REGIZOR

Teatrul de Stat din Sibiu – secţia germană: *Armele doamnei Carrar* **de B. Brecht;** *O întîmplare* **de H. Lovinescu**

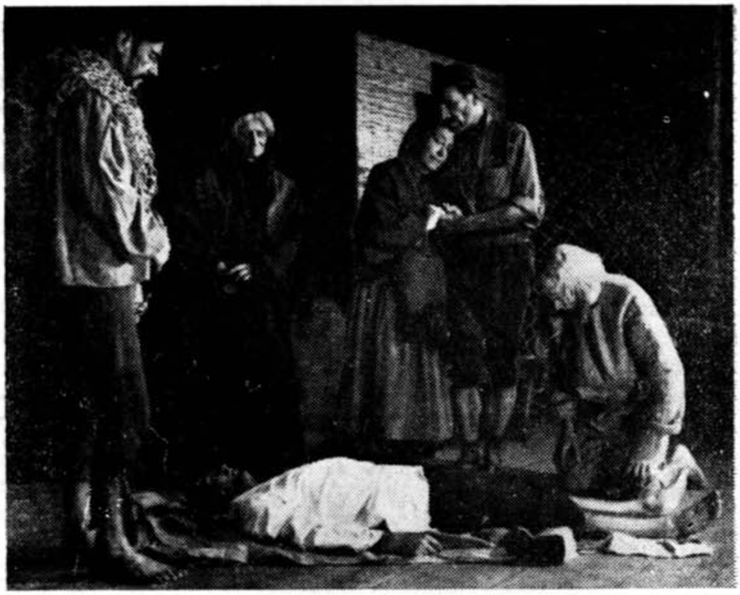
M-am bucurat să constat că, la începutul celui de al doilea an al existenţei sale, tînărul colectiv al secţiei germane de la Teatrul din Sibiu a ţinut să treacă printre preocupările sale promovarea unor lucrări dramatice mai puţin cunoscute, care, pe de o parte, să corespundă cel mai bine posibilităţilor lui de valorificare scenică, pe de alta, să răspundă spectatorului la întrebări capitale.

Spectacolul cu cele două piese într-un act, *Armele doamnei Carrar* de Bertolt Brecht şi *O întîmplare* de Horia Lovinescu, a demonstrat valorile deosebite ale acestui mod de a gîndi. Primul considerent fericit al acestei alegeri reprezintă actualitatea temei şi valoarea mesajului celor două piese. Ambele sînt consacrate demascării ororilor războiului fascist. În timp ce Brecht, pe fundalul acestui război, îl descoperă pe om în cele mai frumoase însuşiri ale sale, în luptă activă pentru cucerirea libertăţii şi apărării demnităţii umane, Lovinescu demască printre ororile războiului monştrii morali, oamenii meschini, ce-şi găsesc în nefericirile măcelului, prilej de manifestare a instinctelor lor josnice.

Armele doamnei Carrar (cea mai puţin brechtiană din lucrările lui Brecht, prin ancorarea ei într-un cadru istoric concret, prin absenţa epicului şi a supunerii ei obişnuitelor legi ale genului dramatic) se petrece în Spania pe timpul măcelului dezlănţuit de fasciştii lui Franco, împotriva Republicii Spaniole. Lapidar, printr-o acţiune şi o intrigă dintre cele mai simple, Brecht demonstrează adevărul că în faţa fascismului neutralitatea este imposibilă, că a sta deoparte, în timp ce semenii tăi îşi dau viaţa pentru apărarea dreptăţii şi libertăţii, este o atitudine nedemnă, condamnabilă pentru om. Tereza Carrar ajunge însă la acest adevăr, tîrziu, după ce soţul şi fiul ei cel mai drag cad victimă ororilor fasciste. În faţa acestor două crime, atît gîndul Terezei Carrar de a ascunde armele soţului ei, spre a nu le găsi cei doi copii ai săi şi a pleca astfel pe front, cît şi credinţa ei că poate trăi liniştită, fără a se alătura nici comuniştilor, nici fasciştilor, s-au dovedit absurde. Hotărîrea Terezei Carrar de a lua arma şi de a se înrola în armata populară reprezintă unica soluţie recomandată de Brecht oamenilor, pentru a se putea pune capăt ticăloşiei unui război criminal.

Hotărîrea de a curma şirul crimelor fasciste o determină şi pe eroina lui Horia Lovinescu — mama — din *O întîmplare* să ridice revolverul şi să-l descarce în trupul propriului ei fiu, care pentru interese personale, mărunte, şi-a renegat ţara, vînzînd fasciştilor pe fratele său, luptător pentru libertate. Cu toate că i se poate reproşa autorului că în realizarea lui Oswald n-a dezvăluit cu claritate cauzele care l-au împins la trădare, în ce măsură este vinovat şi răspunzător de acest act sau împarte această răspundere cu... fatalitatea care l-a creat infirm; cu toate că autorul foloseşte de multe ori pentru crearea atmosferei elemente de dramatism exterior (în scenă se perindă un schilod şi o femeie smintită la minte), totuşi *O întîmplare* se impune în cîmpul literaturii noastre dramatice noi ca un model al genului scurt, în primul rînd, pentru afirmarea preţioasei idei că oamenii trebuie să se ridice în apărarea sentimentelor drepte şi a unei vieţi cinstite, sacrificînd pentru aceasta, dacă e nevoie, chiar şi cele mai scumpe fiinţe.

În descifrarea scenică a celor două piese s-a petrecut unul din fenomenele cele mai



Scenă din piesa „Armele doamnei Carrar" de B. Brecht

ciudate. În privința cadrului plastic, regizorul a dovedit consecvență, cerînd pictorului scenograf Erwin Kuttler să-i realizeze un decor unitar, interesant și ingenios — un cadru fix, din pereți de papură, în chip de panouri, folosit la ambele piese, căruia i s-au adăugat, cu un fin simț artistic și cu măsură elemente specifice atmosferei fiecărei piese în parte: pentru *Armele doamnei Carrar*, în fundal, silueta în relief a unei corăbii și doi pereți laterali din ochiuri de plasă; pentru *O intîmplare*, în fundal silueta în relief a unei spînzurători și doi pereți laterali din sîrmă ghimpată. În privința interpretării însă, regizorul a permis utilizarea a două stiluri, dintre care unul contrazice principiile artei scenice realiste, pe care el insuși, în prima parte a spectacolului, a dovedit că le cunoaște și le aplică cu pricepere.

Credincios stilului lapidar, sobru, brechtian, regizorul Hanns Schuschnig a imprimat în exprimarea acestui text o notă de firesc și sinceritate impresionantă. El a cerut interpreților redarea celor mai dramatice momente cu minimum de manifestări exterioare, a subliniat ideea piesei fără ostentație, punctînd momentele esențiale ale textului cu un amplasament simplu și expresiv, cu o mișcare sobră. Este demn să amintim în acest sens aducerea în scenă a fiului mort, cînd mama Carrar tulbură pentru o clipă, cu un singur hohot înăbușit, atmosfera solemnă și gravă a momentului. Consider esențial aportul pozitiv în realizarea acestui spectacol al unor interpreți, care au reușit să dea viabilitate caracterelor printr-o interpretare sinceră și convingătoare, ca de pildă Jeni Rauch în rolul mamei, căreia i se poate reproșa însă insuficienta nuanțare, insuficienta sublinière a etapelor de transformare a conștiinței acestei femei, de la totala pasivitate în fața războiului pînă la momentul hotăritor (cel mai slab realizat în spectacol) al cedării armelor — sau îndeosebi acela al lui Cristian Maurer în rolul preotului. Acesta, în pofida tinereții sale (care n-a putut rămîne ascunsă), a reușit o bună compoziție, subliniind cu talent trăsăturile omului cinstit, în fond, care-și dă seama de partea cui este dreptatea, dar care-și maschează neputința propovăduind un pacifism biblic de circumstanță.

Concesiv față de unele slăbiciuni ale textului lui Horia Lovinescu, Hanns Schuschnig s-a dovedit în cel de al doilea spectacol tributar unui stil învechit de teatru, permițind interpreților o exprimare exterioară grandilocventă, de un retorism excesiv și cu elemente naturaliste supărătoare. Acest stil de interpretare a stînjenit în spectacol sublinierea cu aceeași claritate a ideilor și a mesajului piesei, accentuate fiind laturi neesențiale ale caracterelor și situațiilor și trecute cu vederea, estompate, momente-cheie, cum ar fi acela al interogatoriului luat de cei doi fierari lui Oswald. unde atît mișcarea nefericită cît și amplasamentul scenic — cei doi fierari înghesuiți pe al doilea plan al scenei — au determinat slaba reliefare a esenței pozitive a textului. O parte din vina nereușitei acestui spectacol revine desigur și unor interpreți care, prin jocul lor ostentativ teatral, au imprimat această notă întregului spectacol. Este vorba în primul rînd de Ilse Thüringer, care a îngroșat inadmisibil rolul mamei, înlocuind exprimarea sinceră și firească a emoției cu supărătoare accente melodramatice, cu utilizarea unor mijloace naturaliste, spasme, tremurături, convulsii, strîmbături care au atins apogeul în scena cînd își dă seama că fiul ei Oswald este un trădător.

Inconsecvența regizorului care a dus, în acest spectacol, la o realizare artistică inferioară față de cel dintîi spectacol, a știrbit desigur din valoarea de ansamblu a interesantei experiențe a colectivului secției germane de la Sibiu, care, de la primele spectacole și pînă azi, a dovedit un progres simțitor. În liniile sale generale, colectivul teatral a dezvăluit totuși încă o dată, pe lîngă inițiativă creatoare (acest colectiv a montat pentru prima oară la noi în țară pe Brecht — *Mutter Courage*), reale virtuți artistice, dar și limite determinate, după cîte se vede, de o insuficientă stăpînire a mijloacelor de expresie. O însușire mai profundă a cunoștințelor de teatru va permite, desigur, pe viitor, înlăturarea acestei deficiențe și posibilitatea de a transmite cu mai multă consecvență și pregnanță mesajul autorilor reprezentați.

Valeria Ducea

CONSECVENȚĂ, ÎNCONSECVENȚĂ, PASIVITATE

Teatrul de Stat din Arad, Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara, Teatrul Tineretului din București, Teatrul Național din Cluj, Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș : *Ultimul tren* de Eugen Mirea și Kovács György

O judecată superficială e gata să asemuiască *Ultimul tren* cu trista poveste a îndrăgostiților din Verona. Dar asemănarea există numai în datele mari ale acțiunii. Ideile care circulă în piesă sînt evident ale anilor în care trăim, sînt rezultatul concret al transformării petrecute în viața poporului nostru muncitor. Conflictul medieval, generat de ura dintre două familii nobile, e înlocuit de altul, mult mai viguros, dezlănțuit de ura mai înverșunată și mai nocivă a șovinismului. De zidul acestuia e sortită să se izbească sfîșietor de dureros dragostea dntre Szabó Imre și Claudia Vlad. Același zid devine însă penetrabil cînd e vorba de afaceri ; reprezentanții claselor dominante, care întrețin cu perfidie ura dintre popoarele lor, se înțeleg de minune la împărțirea prăzilor. Avocatul Tiberiu Vlad, înfocat naționalist, și Apáthy Aladár, de asemenea, folosesc mijloace comune, amiabile, cînd e vorba de a obține avantaje personale. „Frații" lor romîni sau maghiari sînt deopotrivă trași pe sfoară în vederea realizării unor cîștiguri importante. Vechiul adagiu „Împărțește și stăpînește" devine o armă a cărei eficiență nu numai că o cunosc, dar, amîndoi, o rafinează pînă la subtilități neașteptate. Dezgustul iscat de această politică iezuită care, pe de o parte, se opune fericirii propriilor copii și, pe de altă parte, stimulează contractarea de afaceri veroase între vîrfurile taberelor ce se proclamă adverse, crește pe măsura dezvăluirii caracterelor celor care se încleștează în luptă.

Piesa lui Eugen Mirea și Kovács György devine astfel un manifest antinaționalist, o contribuție militantă pentru înfrățirea între popoare. Personajele, exponentele principiilor și prejudecăților, din ciocnirea cărora apare adevărul că rezolvarea conflictelor naționale e posibilă numai într-un regim de dictatură a proletariatului, se înscriu printre eroii de seamă ai dramaturgiei noastre.

În persoana lui Tiberiu Vlad coexistă două atitudini, șlefuite în cursul anilor cu răbdare și consecvență. Atitudinea omului din birou — identică cu o ținută oficială și naționalistă, dar cu ușă secretă spre tranzacții comerciale cu oamenii pe care-i disprețuiește și-i condamnă pe toate drumurile — și atitudinea omului in mediul familial, de asemenea duplicitar. În fața tuturor vrea să pară o persoană distinsă, manierată, ce trăiește pe picior mare, dar care, de fapt, e tipul desăvîrșitului meschin. Avocatul e iritat cînd ard toate luminile dintr-o încăpere și e serviabil în raport direct proporțional cu

Elena Bodi (Augusta) și Ileana Popp (Claudia) — Teatrul de Stat din Arad

rangul social al cetățenilor cu care vine în contact. Obișnuit să comande și să fie ascultat orbește, el nu ezită totuși să schimbe cu iuțeală pozițiile de luptă, trecînd, în duelul verbal cu fiica sa, de la tonuri care nu permit replică, la unul pseudopatetic. În fond, avocatul e un om lipsit de scrupule, gata oricînd, în condiții avantajoase, să joace cu două perechi de cărți, un adevărat cabotin politic care, în dosul naționalismului, ascunde o teribilă lipsă de omenie.

Apáthy Aladár e tipul ambițiosului înrolat sub steagul beneficiilor celor mai grase, și care poartă masca bunăvoinței și supușeniei umile. Dar, în adîncul său, visează clipa cînd, din simplu mijlocitor, va simți plăcerea pe care o dă, temporar, beția stăpînirii burgheze. În taină, alimentîndu-și insistent naționalismul, el se pregătește să dea o lovitură de picior învățătorului și superiorului său în ale intrigilor, lui Tiberiu Vlad.

Văduva Szabó e o natură mai complicată, mai subtil prefăcută. Posedind știința care dă posibilitatea de a întrupa personaje diverse într-un răstimp scurt, își angajează în luptă toată abilitatea pentru a înlătura dărîmarea carierei fiului ei. Ea devine avocatul unei prejudecăți, și vremelnic, învinge, cu prețul sacrificării dragostei propriului copil.

Claudia și Imre, exponenții tinerei generații din piesă, au încercat să se înalțe deasupra prejudecăților naționaliste și burgheze ale timpului lor. Coaliția ipocriziei a fost însă prea puternică, iar ei, prea lipsiți de experiență și, în același timp, prea influențabili, pentru a putea rezista presiunilor viclene exercitate de ambele tabere. Din păcate, datele pe care le oferă autorii asupra lor sînt sărace, eroii acționînd destul de puțin. Mai bine individualizată, Claudia sugerează un tip de intelectuală care nu întîrzie să-și pună energia și munca în slujba clasei muncitoare.

Dar, pe prim-plan se situează Barabás, purtătorul de cuvînt al autorilor, eroul care transmite în cel mai înalt, grad, mesajul piesei.

E ciudat că autorii au ales un personaj stigmatizat de viciu pentru transmiterea fondului de aur al piesei. Trecînd dincolo de talentul cu care e construit, de înțelepciunea care-l caracterizează, de omenia și cinstea sa, ne surprinde totuși că Eugen Mirea și Kovács György au învestit cu ceva din puterea înțelegerii marxist-leniniste a lumii un asemenea tip, coborîtor direct din gorkianul Teterev. Credem că acest mod de a desena personajul contribuie prea puțin la luminarea fondului de idei al piesei.

Ultimul tren mai are însă și alte slăbiciuni. Una din cele mai însemnate este absența rolului pe care l-a avut în rezolvarea acestui conflict partidul clasei muncitoare. E adevărat, piesa demonstrează că dizolvarea dușmăniei dintre naționalități e posibilă în condițiile intervenite după 23 August, dar acest lucru apare oarecum exterior. Barabás, eroul care dă soluțiile cele mai judicioase, se menține prea mult în domeniul unui umanitarism „în general", fără o pregnantă precizare din partea autorilor, a esenței de clasă a naționalismului. Semnalăm de asemenea o oarecare eludare a unor argumente concrete, care ar fi precizat condițiile social-politice ale rezolvării conflictului.

Totuși, piesa — scrisă cu nerv, cu o remarcabilă știință a replicii, cu numeroase momente autentice de dramă,îndeosebi în actele I și II — invită stăruitor să i se dea viață scenică. După Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș și Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare, piesa lui Mirea-Kovács a fost pusă în scenă de alte patru teatre. De către teatrele de stat din Arad, Timișoara (secția maghiară), Tineretului din București și Teatrul Național din Cluj. Le vom analiza deci.

Din capul locului, surprinde diversitatea căilor pe care s-a mers în descifrarea mesajului piesei. Teatrele au izbutit să redea bogăția de idei a lucrării. Variază doar numărul și intensitatea sensurilor răspîndite de pe scenă.

Florin Vasiliu (Teatrul Tineretului) și Valentino Dain (Teatrul din Arad) au concurat cu șanse egale în transmiterea arzătorului mesaj al lui Barabás. Între cele două concepții asupra actorului ratat, există nete deosebiri, dar acestea n-au împiedicat pe interpreți să realizeze creații valoroase. Actorul bucureștean a insistat asupra trăsăturilor de caracter bonome ale personajului, a utilizat floreta ironiei mușcătoare. În scena finală din actul II, Barabás precizează cu o amară durere și lucidă clarviziune consecințele catastrofale ale politicii naționaliste. Ironia și durerea, disprețul și revolta sînt contopite în replica sa într-o expresie care sporește ascuțișul adevărului emis. În actul III, în jocul actorului apar alte determinante: ponderea și certitudinea omului care știe ce vrea, care a avut și are încă licăriri de profet. Aci se întîmplă un lucru ciudat: buna interpretare a lui Florin Vasiliu pune în evidență mai mult slăbiciunile autorilor, care s-au ferit să ancoreze personajul, în mod mai concret, în realitatea actuală. Valentino Dain a imprimat o gravitate filozofică mai densă personajului său. Replicile lui Barabás, care aruncă oprobriul asupra prostiei burgheze, asupra venalității societății capitaliste și care condamnă fără drept de apel naționalismul, par, rostite de actorul din Arad, adevărate sentințe cu caracter implacabil. Valentino Dain l-a lăsat pe Barabás să evolueze foarte aproape de textul autorilor (cu limitele arătate de noi), creînd un personaj cu multe virtuți umanitariste „în general". Barabás e necruțător, dar în același timp prea înțelegător față de slăbiciunile umane. Există ceva prea mult din Teterev în creația lui Dain. Aceste lucruri fac ca mesajul piesei să pară că se adresează unui timp nedefinit și unui spațiu nelimitat. Pe deasupra, remarcabila sa realizare e întunecată de faptul că uneori își creionează personajul după dorințele sălii. În seara premierei, publicul a devenit un barometru pe indicațiile căruia Dain citea cum să joace scena aceasta și cum cealaltă. Păcat! Al treilea interpret al lui Barabás, Lukács Eduard (Teatrul Maghiar din Timișoara) a imaginat un erou intrigant și răutăcios, rupt de frămîntările vieții și ale timpului său. Replicile sale erau consemnări de proces-verbal ale unui mizantrop îndrăgostit numai de sticla cu alcool. Doar în epilog, actorul devine mai cald, mai convingător. Lukács Eduard a ajuns la o asemenea rezolvare, din pricina felului în care și-a conceput masca personajului: această mască exprimă sentimentele amintite. O reconstituire a rolului n-ar fi exclus să-l ajute pe actor să reabiliteze acest erou, care, în interpretarea sa, coboară mult sensurile ideologice turnate în personajul creat de autori.

Dragostea dintre Imre și Claudia a cunoscut o autentică reliefare scenică la Arad. Interpretarea Ilenei Popp și a lui Ion Niciu a dăruit rolurilor accente de poezie emoționantă, învăluitoare. În casa văduvei Szabó, întîlnirea dintre îndrăgostiți devine o afirmare impetuoasă a iubirii, care nu cunoaște bariere de ordin naționalist. Scena aceasta cucerește dimensiunile extazului în jocul celor doi actori. Imre și Claudia parcă au ajuns într-un continent nou, unde vor începe o existență de o mare frumusețe. Cuvintele lui Imre dogoresc, vorbele Claudiei se mlădiază după imperceptibilele nuanțe ale sentimentului. Clipa în care Imre se așază pe scăunel, la picioarele Diei, e marcarea comuniunii depline dintre cei doi tineri. În felul acesta, renunțarea Diei la ideea căsătoriei cu actorul maghiar, la dragostea care a devenit centrul și sensul vieții sale, se identifică cu un suprem sacrificiu, sunînd în spectacolul arădean extrem de dramatic. Din păcate, frumusețea scenei e diminuată uneori de lipsa unei consonanțe între tonul replicii și sentimentul exprimat de actori. De asemenea, un „truvai" regizoral, melodramatic: scena în care Dia își ia rînd pe rînd rămas bun de la obiectele pe care Imre i le-a prezentat cu cîteva ore înainte supără prin repetarea gestului de trei ori.

Eroii taberelor reacționare au fost punctul nevralgic al spectacolelor. A existat din partea regiei și a interpreților o tendință de simplificare a psihologiei lor, o năzuință de a condensa într-o singură trăsătură de caracter pe fiecare. Acest „spirit de geometrie", care a prezidat în conturarea lor, a contribuit ca victoria personajelor luminoase ale piesei să nu devină definitorie, din cauza acestei voite unilateralizări, care condamnă dinainte personajele negative. Singur Al. Pop-Marțian (Teatrul Tineretului) a izbutit să anime un Tiberiu Vlad avar și despot, ipocrit și venal, cald și patetic, amenințător și binevoitor. Nucu Mihuță (Arad) și Peter Ion (Timișoara) au accentuat prea mult agresivitatea personajului, uitînd să lumineze și celelalte laturi ale naturii sale. Tot Teatrul Tineretului a avut un bun Apáthy. Cezar Rovințescu a știut să caricaturizeze în așa fel personajul său, încît acesta nu devine o bagatelă ridicolă, ci un fanatic primejdios, care erupe uneori chiar de sub masca umilinței, adoptată, din conveniență, o vreme. Ion Negoescu-Mandiuc (Arad) a creat un misit intrigant de operetă, iar László Gyula (Timișoara) un infatuat brutal.

Văduva Szabó a ocupat locul cel mai slab în acest şir deficitar de interpretări. Concepută subtil de autori, ca o profesoară de prefăcătorie, în stare să înşele pe toată lumea prin bunătatea şi comprehensiunea sa aparentă, mama lui Imre a devenit o grea piatră de încercare pentru interprete. Primejdia zugrăvirii personajului într-o singură culoare n-a putut fi evitată de nici una dintre actriţe şi, astfel, o poartă spre evidenţierea mecanismului naţionalist a fost doar întredeschisă. Pericolul reprezentat de specimene ca văduva Szabó, care, sub hainele bunăvoinţei şi falsului umanitarism, posedă o putere distructivă şi mutilatoare de suflete, nu a fost suficient exteriorizat. Nici Eugenia Zaharia, nici Izso Johanna şi nici Elena Breazu n-au sugerat în jocul lor caracterul diabolic al unui asemenea reprezentant al naţionalismului.

Nu putem ignora două interpretări pentru contribuţia lor deosebită în transmiterea ideilor piesei. E vorba de interpreta arădeană a Augustei, Elena Bodi, şi de Adleff Ingeborg în Claudia (Teatrul Maghiar din Timişoara). Dispunînd de o remarcabilă gamă sufletească, Elena Bodi a înfăţişat, rînd pe rînd, pe soţia cu personalitatea fărîmiţată sub pietrele de moară ale supunerii docile faţă de soţ, pe femeia cu nostalgia unei dragoste de odinioară, încă vie în memoria ei, pe mama iubitoare şi pe nefericita care-şi dă seama de nulitatea bărbatului ei şi care suferă ca arsă de un fier roşu în faţa acestei descoperiri. Adleff Ingeborg a impresionat în actul I prin siguranţa, demnitatea şi degajarea sa scenică, prin faptul că totdeauna găsea nuanţa potrivită pentru exprimarea fiecărui simţămînt. Claudia creată de ea e decisă şi visătoare, niţel maliţioasă, înflăcărată, intransigentă şi alinătoare, lucidă în momentele cruciale. Dar această diversitate a interpretării, care a luminat un personaj de o complexă personalitate, în actele II şi III devine tot mai ştearsă.

Aceeaşi inconsecvenţă o întîlnim în scenografiile spectacolelor. La Arad, Francisc Toth a încărcat în mod inutil interioarele primelor două acte, dar a izbutit să dea amploare unei scene ingrate prin dimensiunile ei. E un lucru pe care nu-l putem nesocoti şi care contribuie la realizarea atmosferei stătute pe care o degajă camerele celor două familii mic-burgheze. Virgil Miloia (Timişoara) a făcut exces de economie, imaginînd nişte decoruri sărăcăcioase, care nu reflectă prosperitatea avocatului şi fostul confort din casa magistratului maghiar. Decorurile sale au ceva din interiorul unei mansarde şi nu din acela al unor case mic-burgheze. La Bucureşti, Natalia Bragalia a conceput un frumos cabinet medical care contrastează cu celelalte acte, şi îndeosebi cu actul II, conceput ca un interior de vechi castel medieval.

Florin Vasiliu (Barabás) şi Eugenia Zaharia (Szabó Elisabeta) — Teatrul Tineretului

Un rol hotărîtor în această configurare a spectacolelor l-a avut regia. În funcţie de cine şi cum a mînuit bagheta regizorală, *Ultimul tren* a cunoscut înfăţişările amintite. La Arad, Ion Deloreanu a transformat spectacolul într-un poem al iubirii pătimaşe, tot atît de puternică şi tumultuoasă după ani de zile. La Teatrul Maghiar din Timişoara, piesa a devenit o succesiune de fragmente bine cizelate — în care reflexe multiple din mesajul autorilor se răspin-

www.dimec.ro

desc în sală — și altele, expediate, semănînd cu neglijente pete de culoare aruncate pe o pînză, de un pictor grăbit. Conflictul a fost estompat prin atenuarea voită a regiei (Szava Mihai), în așa fel încît piesa a devenit, în bună măsură, o dramă de salon, totul sugerînd impresia unei furtuni într-un pahar cu apă. La Teatrul Tineretului, regizorul D. D. Neleanu a știut să dozeze după necesități tensiunea în scenă, astfel încît spectacolul nu cunoaște contrastul dintre înflăcărare și placiditate. Regia, conștientă că o evidențiere explozivă a ciocnirii dintre cele două tabere retrograde nu face decît să sporească forța de demascare a adevăratelor fizionomii ale lui Tiberiu Vlad, văduvei Szabó și Apáthy Aladár, a optat pentru această modalitate scenică.

***

Ultimul tren pe scena Naționalului clujean trebuie însă judecat în funcție numai și numai de regie. Și aceasta, pentru simplul motiv că dacă pe celelalte scene s-a căutat sublinierea unora sau altora dintre sensurile pe care piesa le poate sugera, dacă în sfîrșit s-a găsit și s-a dat un anumit contur personajului Barabás, la drept vorbind singurul din piesă care poartă (și nu e locul aci să ne întrebăm de ce el) mesajul piesei, la Naționalul clujean nu sensurile au preocupat, din păcate, pe regizorul Dinescu. El a ținut să dea acestei piese mai degrabă culoarea și tonul unei melodrame cu happy-end, desfășurată într-un ritm atît de lent încît ne așteptam la o sincopă a întregului spectacol. Regizorul clujean l-a neglijat pe Barabás în ceea ce avea el ca trăsături caracteristice, făcîndu-l să apară ca un om oarecare, vag bețiv și vag gînditor. Intenția probabil de a-i conferi o greutate morală l-a condus în ultimă analiză pe regizor aproape la despersonalizarea eroului, la „cumințirea“ lui întru puritate. Dar cu aceste „retușuri“, Barabás (Gh. Nuțescu) n-a rămas decît un timid purtător de replică, de multe ori de prisos pe scenă, în încercarea făcută de ceilalți parteneri ai săi, prin gesturi de un teatralism vetust și cu un patos (de multe ori fals), de a enunța o idee în jurul căreia să aibă loc și o acțiune.

Așadar, s-a optat la Cluj pentru tentația stăruitoare către melodramatism, inecîndu-se, în bună măsură, ideile și tema piesei și făcîndu-se din text un pretext din care, sau pe seama căruia, doi sau trei actori de frunte ai acestui teatru au insuflat viață, în parte și consistență, și o oarecare strălucire, unor roluri destul de episodice și palide în piesă.

Mă gîndesc în primul rînd și aproape în exclusivitate la Maria Cupcea în soția avocatului Vlad, care a izbutit într-adevăr, cu discreție și măiestrie, să dea o imagine complexă și umană acestui personaj. Mă mai gîndesc și la Marius Mihail, pentru care vîrsta și experiența actoricească au fost de un ajutor substanțial în crearea rolului avocatului Tiberiu Vlad, și la Viorica Dimitriu în doamna Szabó.

Dar nu mă pot gîndi fără părere de rău la restul interpreților, ce nu și-au putut „ghici“ biografiile personajelor respective pentru că le-a lipsit cheia înțelegerii lor, a raporturilor ce există între ele și ideile pe care fiecare le poartă în ansamblul acestei piese.

***

Festivalul teatrelor dramatice din București ne-a prilejuit revederea *Ultimului tren* în interpretarea colectivului care i-a dat pentru prima oară viață scenică, beneficiind în plus și de aportul lui Kovács György, coautor al piesei, în rolul lui Barabás.

Constatările făcute pe marginea spectacolului de la Tg. Mureș vin în primul rînd să întărească observațiile asupra piesei, asupra calităților și lipsurilor ei, ne demonstrează că de fapt sensurile textului, uneori confuze, au fost în general (cu excepția Teatrului Național din Cluj, care nu le-a prea urmărit) bine sezisate. Regizorul N. Tompa de la Tg. Mureș a avut însă prilejul ca însuși creatorul rolului Barabás (nu cred că fac o supoziție riscată atunci cînd afirm că G. Kovács s-a ocupat probabil cu precădere de acest personaj în text) să-i încerce și transpunerea scenică.

Faptul avea deci pentru noi valoare exemplară, putînd să constituie întrucîtva un criteriu în urmărirea celorlalte întruchipări, chiar dacă nimic nu poate obliga la imitarea interpretului de la Tg. Mureș. Și spuneam la începutul acestei cronici că spectacolul din cadrul Festivalului ne-a confirmat unele observații asupra piesei, aceasta cu atît mai mult cu cît am avut prilejul să mai vizionăm această piesă primăvara, cînd aceeași distribuție de la Tg. Mureș se afla în turneu la București.

De astă dată, la Festival, am putut judeca spectacolul în raport cu sine însuși, la interval de cîteva luni. O primă și utilă constatare se referă la faptul că Kovács a găsit cu cale să schimbe, să „retușeze“ întrucîtva linia personajului Barabás, să-i confere mai multă greutate, profunzime și luciditate, renunțînd la culoarea și savoarea

Izso Johanna (Szabó Elisabeta) și Rappert Keroly (Szabó Imre) — Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara

unui personaj boem. De aci, urmări considerabile în ecoul pe care-l capătă replica în gura lui Barabás. Ideea este exprimată cu multă rezonanță, observațiile asupra cutărei sau cutărei împrejurări de viață sînt făcute cu sobrietate, iar tonul capătă de multe ori accente de avertisment. G. Kovács a operat o disociere evidentă între Barabás-omul, gînditorul lucid și adînc, și Barabás-actorul ratat, pe care ni l-a înfățișat în primăvară mai degrabă ca pe un Teterev, nedespărțit tovarăș al sticlei de rachiu. Dar cum pledoaria piesei avea nevoie, în primul rînd, de celălalt Barabás, G. Kovács ni l-a adus de astă dată pe scenă, surprins în toată complexitatea lui, trăind, cu discreție și pondere dar prezent mereu, drama unei epoci al cărei deznodămînt el îl întrevede. Umanitatea lui Barabás devine un act de luciditate, o profesiune de credință, și nicidecum o generozitate de boem ratat. El apare acum ca un luptător — împotriva prejudecăților și a spiritului retrograd — și face acest lucru cu ajutorul unei arme deosebit de eficace : aceea a înțelegerii și clarviziunii.

Barabás a devenit, după modelul rezonerilor shakespeareeni, personajul principal al piesei, purtătorul de idei, și credem că din spirit de imitație, Kovács-autorul a vrut să-i imprime — descriindu-ni-l ca pe un actor ratat — linia unui bufon modern, pe care, pînă la urmă, a estompat-o la maximum. Trebuie să spunem că, din acest punct de vedere, personajul Barabás în interpretarea lui Kovács nu-și aduce aminte că este bețiv decît spre a oferi — parcă — în răstimpuri, un divertisment facil sălii. Încolo, toată gama vastă a resurselor sale actoricești a fost pusă în slujba luminării ideilor cu care Barabás trebuie să domine intriga piesei. Si pînă la urmă, Kovács te convinge că Barabás este — dincolo de actorul ratat, de boemul și de personajul de comedie — un gînditor umanist. Este meritul lui Kovács-actorul de a-l fi suplinit pe Kovács-autorul, în precizarea, în elucidarea unor intenții și a viziunii despre acest rol, care nu transpar întotdeauna în mod evident din text sau context.

Nu putem să nu ne oprim în această relatare asupra spectacolului cu *Ultimul tren*, la interpreta Diei (Irma Erdössi) care, în cadrul unei distribuții aproape în ansamblu bine găsită, s-a detașat pe linia aceleiași îmbogățiri a personajului, prin trăirea profundă, plină de vibrație, a acestui rol, care avea nevoie de o astfel de interpretare pentru a ne convinge pe deplin de drama pe care o încearcă. Și Irma Erdössi a știut să ne emoționeze prin sinceritate, ne-a făcut să lăcrimăm, fără să fie melodramatică, ne-a convins, fără să fie patetică. Ea și-a înnobilat rolul, slujindu-l fără rezerve, ceea ce a făcut ca, în configurația piesei, să apară pe o treaptă aproape de egalitate cu Barabás. Căci, în ultimă instanță, Dia-Irma Erdössi nu mai este o victimă a unor împrejurări dramatice, ci, dimpotrivă, își afirmă o concepție de viață pe care ține s-o impună peste prejudecăți și resentimente. Iar plecarea ei de lîngă Imre (în treacăt fie zis, una din distribuțiile mai nefericit alese) este un act de luciditate, deși pornind de la o indicație falsă, tendențioasă, a doamnei Szabó. Dia, astfel întruchipată, poate sta de vorbă cu Barabás, pentru că ea însăși posedă atributul gîndirii și al lucidității, în felul acesta cei doi alcătuind o familie spirituală.

Deși spectacolul are multe însușiri, sîntem, din păcate, nevoiți să ne exprimăm nemulțumirea față de scenografia lui, care a fost convențională, vag naturalistă și în nici un caz ceea ce ar fi trebuit acestei piese. Căci, nimeni n-ar putea recunoaște în interiorul luat parcă dintr-o vitrină de magazin de mobile, pe acela al unui avocat atît de patriotard cum este Tiberiu Vlad, care nu scapă o ocazie fără să-și afirme rominismul (dar în locuința căruia nu aflăm mai nimic din ceea ce ar fi constituit niște atribute necesare, obligatorii, stăpînului casei). De asemenea, este lipsit de plasticitate și de savoare, primul tablou, reprezentînd viziunea din culise a unei scene din *Romeo și Julieta*, scenă care, de altfel, este și jucată fără umorul de care ar avea nevoie această privire indiscretă făcută în tainele ritualului scenei, de unde au înțeles să-și pornească acțiunea piesei lor, G. Kovács și E. Mirea.

***

Prezentarea unei piese cum este *Ultimul tren*, pe mai multe scene în mod simultan, prilejuiește bineînțeles o seamă de constatări utile. Este vorba în primul rînd de cele referitoare la textul în sine, ale cărui valori dar și carențe și incertitudini s-au reflectat felurit în munca regizorilor care i-au încercat transpunerea scenică. Așa de pildă, unii regizori, și în primul rînd D. D. Neleanu de la Teatrul Tineretului și Ion Deloreanu de la Teatrul de Stat din Arad, au simțit nevoia de a aduce unele precizări, de a sublinia prin anumite replici sensurile sociale, mai obscure citeodată în piesă, ceea ce a determinat și poziția lor față de text și profilarea spectacolului.

Scenă din actul I (Teatrul Național din Cluj)

Acolo însă unde concepția regizorală s-a păstrat la minima rezistență — la cumințenie —, tentația cea mai apropiată a rămas determinată de genul mai ușor abordabil, al melodramei.

Din fericire, regizorii au căutat să dea piesei, fie conturul unei fresce sociale, fie al unei piese de probleme etico-sociale, și mai puțin al unei drame intime și cu sfîrșit fericit. (Formulă pe care a îndrăgit-o mai mult regizorul Naționalului clujean.)

Construcția specifică a piesei — care situează un personaj ca Barabás pe primul și de fapt singurul plan al înțelegerii problemelor de viață (el deține cheia înțelegerii problemelor, precum și soluțiile cele mai potrivite) — se explică poate și prin faptul că unul din autori este actor și și-a scris, în bună măsură, rolul pentru sine. Ceea ce a reieșit clar din spectacolul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș. Dar faptul acesta s-a oglindit în mod obligatoriu și în celelalte spectacole, ducînd și trimițînd cu orice preț la cîte „o creație" actoricească (urmărită adesea în sine și nu în semnificațiile și funcția de rezoner a acestui personaj). Acolo unde, așa cum s-a întîmplat la Cluj, s-a căutat o retușare a rolului, s-a ajuns la diminuarea mesajului piesei (concentrat pe un singur personaj).

Ultimul tren a oferit prilejul unei competiții regizorale în primul rînd și actoricești în al doilea. Regizorale, pentru dovedirea intuiției în aflarea ideilor piesei ; actoricești, pentru aflarea coordonatelor unor roluri și — dată fiind puținătatea indicațiilor izvorite din text — pentru completarea fizionomiei altora, ca de pildă rolul Apathy.

M. Al. și E. N

CĂUTĂRILE INFRUCTUOASE ALE UNUI REGIZOR ÎNZESTRAT

Teatrul de Stat din Galaţi: *Mireasa desculţă* **de Sütö András şi Hajdú Zoltán**

Piesa *Mireasa desculţă* a lui Sütö András şi Hajdú Zoltán, aducînd în scenă un episod din viaţa de astăzi a unui sat din Ardeal, pune în lumină lupta pe care o duc ţăranii muncitori, îndrumaţi de partid, pentru a-şi făuri o viaţă nouă în cadrul unei gospodării colective. Conflictul piesei reflectă procesul creşterii ideologice a ţăranilor muncitori în lupta împotriva duşmanului de clasă. Denunţînd cu multă combativitate acţiunile sabotoare întreprinse de chiaburi în scopul destrămării şi discreditării gospodăriilor colective, piesa constituie în acelaşi timp un îndemn viu la vigilenţă şi are un puternic accent mobilizator.

Încercarea regizorului Valeriu Moisescu, de a da o expresie scenică nouă acestui text pe scena Teatrului de Stat din Galaţi, a însumat cîteva erori, care au făcut dificilă transmiterea mesajului piesei.

Deşi formula adoptată de regizor — aceea de a imprima spectacolului un caracter agitator — nu era străină spiritului piesei, ea s-a dovedit în parte lipsită de eficacitate, datorită insistenţei cu care regizorul îşi afirmă prezenţa în spectacol (prin utilizarea abuzivă a tehnicii scenei) în detrimentul dramaturgului şi actorului.

Scenă din actul I

Intenţionînd să redea într-un chip cît mai grăitor întreaga dinamică a prefacerilor sociale pe care le trăieşte astăzi satul nostru, regizorul a recurs la un decupaj menit să realizeze o succesiune de tablouri adecvate.

Încercarea nu e pe deplin izbutită, deoarece abuzul folosirii acestui procedeu (în special în actul I) a adus după sine o fragmentare a acţiunii, iar expoziţia, care ar fi trebuit să fie limpede şi fără echivoc, a căpătat un caracter difuz. Tablourile care se succed fără a da putinţă spectatorului să reţină personajele şi faptele, par în acest prim act a nu se înlănţui cu o logică severă şi clară.

Stilizarea prea abstractă a decorului, care nu defineşte nici locul, nici timpul în care se petrece acţiunea (deşi în piesă este vorba de fapte şi de oameni bine determinaţi), contribuie în egală măsură la această lipsă de claritate.

În actele următoare, cînd turnanta — obosită de eforturile la care a fost supusă — pare a se fi domolit, ceaţa se risipeşte, personajele încep să se contureze în linii mai precise şi concepţia regizorului poate fi urmărită mai uşor. Acum, apare cu mai multă limpezime complexitatea procesului de transformare socialistă a agriculturii; redarea vieţii interioare a personajelor cîştigă în profunzime; apa care se revărsase peste maluri şi-a regăsit albia.

În ciuda deficienţelor arătate, scenele de masă, în care sînt redate patosul, însufleţirea ţăranilor colectivişti de a lupta pentru construirea noii lor vieţi, dovedesc că regizorul nu e lipsit de înţelegerea şi putinţa de a crea o plastică sugestivă, legată de ideile textului. Caracterizarea făcută, cu destulă minuţiozitate, unora din personaje demonstrează, de asemenea, că regizorul nu e lipsit de pricepere în munca cu actorii.

Pe această linie se înscrie modul în care a fost conceput şi realizat în spectacol Kocsis Mihai. Mişcările sufleteşti ale ţăranului mijlocaş, nedumeririle şi ezitările pe care le încearcă la răspîntia de drumuri în fața căreia se află, au fost redate într-un chip convingător și încărcat de emoție de Dumitru Dunea, interpretul rolului. Evoluția sufletească a personajului, redată prin mijloace sobre, cunoaște o gradare precisă și judicioasă.

Încercarea regizorului Valeriu Moisescu, deși bine intenționată sub aspectul căutarii unei expresii scenice noi, menită să dea mai multă forță de convingere mesajului dramatic, a demonstrat că preocuparea exagerată față de mijloacele tehnice duce la neglijarea autorului și a mesajului său. Există în spectacolul realizat de Valeriu Moisescu multă pasiune și elan tineresc, care, dacă s-ar fi dublat cu tot atita discernămînt și echilibru, ar fi dat roadele așteptate.

I. R.

PONDERE ȘI DISCREȚIE

Teatrul de Stat din Bîrlad : *Ecaterina Teodoroiu* de N. Tăutu

Spectacolul Teatrului de Stat din Bîrlad a dovedit, în primul rînd, simțul măsurii și cunoașterea potențialului propriului său colectiv de către regizorul Aurel Cerbu. Demonstrînd totodată un însemnat pas înainte (față de nivelul spectacolului *Nopțile tăcerii* al aceluiași teatru), *Ecaterina Teodoroiu* concretizează munca harnică și efortul spre un plafon artistic onorabil depus de un grup de actori într-un orășel în care odinioară cuvîntul cultură avea o rezonanță exotică.

Bine gîndită, alegerea piesei a folosit la distribuirea aproape integrală a tuturor actorilor bîrlădeni, sugerînd astfel un fel de imagine plastică a ansamblului. Nuanțele gradate ale dramei, infuzia de eroism, alăturată patosului melodramatic, umorul tincturat al scenelor lirice au dat posibilități de folosire a unor registre dramatice ample. Regizorul a avut la îndemînă un autentic talent în Ioana Citta-Baciu, promovată din rîndurile artiștilor amatori. Bine îndrumată de regizor în rolul Ecaterinei Teodoroiu, Ioana Citta-Baciu a știut să-și păstreze necontrafăcută scenic o prospețime ce a făcut viabil mesajul textului, lăsînd să sune avîntul patriotic și nu trîmbița patriotardă. Nerenunțînd la feminitate, ea și-a marcat cu prestanță prezența *militară*, integrînd organic personajului uniforma de soldat-luptător.

Păstrînd măsura, neavîntîndu-se spre vibrații cărora nu ar fi putut să le reziste (cu lipsa unei tehnici care ține firesc de o practică teatrală mai mare, pe care interpreta nu o are încă), Ioana Citta-Baciu a fost o prezență creatoare în spectacolul bîrlădean, prin delicatețea sufletească cu care și-a aureolat eroina. Desigur, pe linia dezvoltării unei personalități artistice complexe, tînăra actriță mai are încă mult de muncit, mai ales pentru obținerea prestanței scenice, pentru cucerirea momentului dramatic, pentru folosirea unei palete vocale mai bogate, atunci cînd are de dat expresie scenică unor stări emoționale de o vibrație mai intensă.

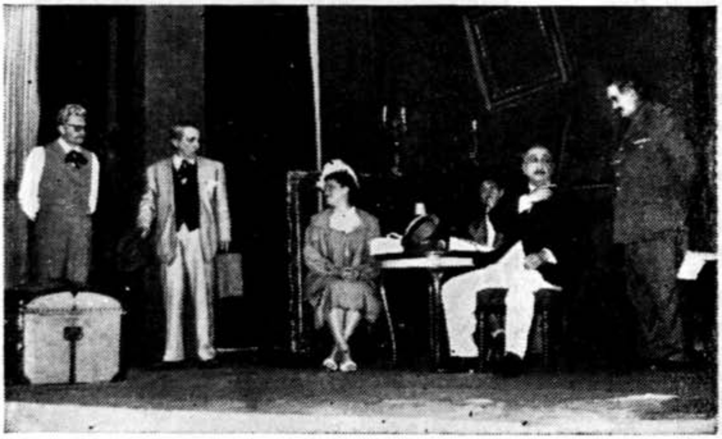
Scenă din actul II

Un rol nu mai puțin dificil a avut de interpretat și Dan Herdan (provenit tot din rîndurile artiștilor amatori) — sublocotenentul Păunoiu, logodnicul eroinei. Și acest interpret a fost îndrumat de regizor spre o simplitate firească, făcînd cît mai veridic patosul eroic, umanizîndu-l. Îi lipsesc însă actorului degajarea, abordarea mai spontană a replicii, atribute care privesc în chip firesc maturizarea în devenire a personalității sale.

Prezența bărbătească, matură, a lui Bebe Banu a dat viață colonelului Dobre, iar Gheorghe Gheorghiu a fructificat cu ușurință savoarea inițială a textului în majurul Stavrat. Bine colorat a fost și personajul jucat de Alexandru Mereuță — o compoziție remarcabilă. De la artistul emerit Laurențiu Mărgineanu ne-am fi așteptat mai mult decît la jocul puțin exterior și emfatic de care s-a lăsat furat.

Fără stridențe, dar și fără multă strălucire, ansamblul, voit sau nu, a dat loc solistei — care a avut totdeauna un favorabil mediu de interpretare. E în aceasta meritul regizorului Aurel Cerbu, care, cu discreție și pondere, ne-a dovedit rîvnă și aplicare spre îndrumarea unor tineri actori fără studii profesionale. Și nu numai atît! Regizorul s-a ferit de convenționalele clișee patriotarde și a subliniat creator momentele dramatice, făcîndu-le uneori emoționante (tabloul grupului de soldați capturați de germani). După un spectacol greoi și primitiv actoricește: *Nopțile tăcerii*, actorii bîrlădeni ne-au dovedit că dispun de variate posibilități artistice, care trebuie însă bine organizate și îndrumate. Prezența micului colectiv la Festival, prezența deci a unui teatru care-și „formează tradiția", e un act care-l cinstește, care îndrituiește speranțele puse în dezvoltarea sa viitoare. Desigur că viitorul va chema colectivul de actori și regia spre căutarea unor soluții mai ample, mai îndrăznețe în spectacol; ce au realizat ei acum, stă însă sub semnul unui echilibru remarcabil.

Al. P.



Scenă din actul I

ADEVĂR TEATRAL ȘI ARTIFICII DE VITRINĂ

Teatrul Național din Craiova: *Arcul de triumf* **de A. Baranga**

Ca și alte spectacole ce au avut la bază dramaturgia noastră nouă, *Arcul de triumf* a pornit — în această stagiune — de la lăudabila dorință a regizorului de a găsi noi rezolvări scenice, capabile să transmită mai pregnant mesajul înaintat al autorului. Intenția aceasta nu poate fi însă apreciată decît prin prisma realizării concrete, prin rezultatul obținut și înfățișat spectatorilor. Or, rezultatele în cazul de față nu sînt, din păcate, cele scontate. Formula scenică folosită de Vlad Mugur nu a realizat transmiterea emoționantă a ideilor ce animă desfășurarea piesei lui Baranga. Folosirea unor mijloace scenice integrate neorganic, a unei partituri sonore supraîncărcate, folosirea unei rezolvări scenografice nesugestive (Ion Popescu-Udriște), deși dornice de a spune totul (sau tocmai din cauza aceasta), și mai ales greu de manevrat, au făcut ca interesul pentru actor, pentru acțiunea sa scenică să treacă pe un plan secund, au făcut ca spectatorul să reacționeze de foarte puține ori la cuvîntul rostit pe scenă. S-a mai spus că folosirea turnantei „la vedere" este făcută în spectacolul craiovean, gratuit, fără a răspunde vreunei cerințe interne a spectacolului sau textului, chiar dacă s-ar sugera o motivare pe unele asociații de idei. Imaginîndu-ne spectacolul fără această turnantă, toate schimbările de decor făcîndu-se prin orice alt mijloc, ajungem la concluzia că nu s-ar fi pierdut nimic, ba poate, ar fi îndrumat efortul creator spre alte probleme neglijate în spectacol. Inutilitatea mișcării aparatului scenic pe turnantă se vădește, de altfel, încă din primul tablou, în cursul căruia, însoțind cele două ieșiri și intrări ale grupului Verzea spre și de la adăpost, turnanta îi urmărește pur descriptiv, deplasîndu-și de patru ori axul, cu cca. 15^0. O singură rotire a turnantei își găsește o acoperire dramatică: răspîndirea materialului ilegal în oraș.

Rezolvînd unele detalii scenice, Vlad Mugur se mărturisește, ca de obicei, un priceput minuitor al utilajului teatral modern. Apariția Magdei pe bătăile timpanului și pe intermitențe de lumină, sau trecerea trenului prin scenă sînt realizate din punct de vedere plastic, dar în egală măsură, reci, nedramatice.

În alte spectacole ale sale *(Tragedia optimistă,* mai cu seamă), Vlad Mugur a reușit, în calitate de regizor-coordonator, să transmită mesajul dramatic al unui text printr-o realizare scenică ireproșabilă pe planul expresivității plastice. În *Arcul de triumf,* regizorul a greșit, lăsîndu-se furat de ispitele unor rezolvări formale.

Carențele cele mai importante ale spectacolului s-au arătat din felul cum s-a manifestat și a participat actorul ca purtător al ideilor cuprinse în text. Reții foarte puține tipuri, după terminarea spectacolului, și, ceea ce e mai grav, e că acestea îți rămîn în memorie mai mult prin aspectul lor fizic, prin unele detalii de comportare, decît prin cuvintele pe care le pronunță. (Chiar și talentatul C. Rauțchi se autopastișează, repetînd unele efecte de voce ale Marinarului răgușit — creația sa din *Tragedia optimistă.*) Interpreții oamenilor siguranței au folosit nepotrivit soluții de efect ieftin, în unele momente cînd se cerea o maximă sobrietate (interogatoriul țăranilor, moartea Valeriei Zapan). Aici, D. Rucăreanu excelează în șarjă gratuită.

Amza Pellea, în rolul doctorului Sava Zapan, și-a purtat pe scenă statura impunătoare și masca de altfel bine lucrată, cu monotonie și impasibilitate. Încrederea în sine a medicului antifascist, disprețul pentru „grupul Verzea" au apărut mai clar exprimate, dar frămîntările sufletești ale doctorului rămîn secrete pentru spectator. Interpretul este amenințat de o monotonie verbală și a ritmului interior, de o rămînere la mijloacele cu care a terminat conservatorul.

Interpretînd-o pe Valeria Zapan, Aurelia Teodorescu a compus rolul cu multă căldură, cu o fermitate reținută, poate prea liniară. I-au lipsit monumentalul complexitatea intelectuală.

„Grupul Verzea" (Remus Comăneanu, Manu Nedeianu, Madeleine Nedeianu și Ovidiu Rocoș) a fost creat cu discreția pe care o altă interpretare ar fi părăsit-o în folosul grosului caricatural.

Toma Dimitriu a reînnoit cunoștința publicului cu Ciolac, personaj pe care l-a creat pentru prima oară în spectacolul Municipalului. Sub eleganța ofițerească exterioară, Toma Dimitriu dezvăluie rînjetul interior și bestialitatea acestui fanfaron și lingău. Am fi așteptat însă de la interpret unele nuanțe noi, de îmbogățire a rolului.

Richard Rang creează un Mayer Bayer discret, înțelept, fără să copleșească scena și partenerii. El nu caută să-și dea neapărat poanta la public, deși textul era tentant.

Doi dintre cei mai talentați tineri ai colectivului craiovean au apărut în Magda și Matei Zapan: Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici. Din păcate, nici unul dintre ei nu a satisfăcut pe deplin. Prea puțin îndrumați regizoral, cei doi tineri au compus superficial rolurile (curios pentru doi actori capabili de a realiza autentice trăiri). Cozorici aduce de la prima sa intrare în scenă o mască chinuită, deformîndu-și figura în încruntări fals-expresive. Silvia Popovici, necăutînd susținere în substanța rolului, se surprinde pozînd, demonstrîndu-se. O face însă cu naturalețe și talent.

Așa cum arătam mai sus, regizorul nu a reușit să creeze în ansamblu condițiile scenice, accentele și situația în care actorii să-și ducă mesajul verbal în sală, emoționînd profund spectatorul. Trecînd în revistă interpretarea, putem constata astfel că dacă în spectacolul *Arcul de triumf,* cu foarte puține excepții, nu găsim stridențe, în schimb strălucirea și capacitatea de transmitere a ideilor, subordonate unitar baghetei regizorale, nu le putem afla. Și aceasta este în primul rînd regretabi pentru un regizor străin prin crezul său artistic de domeniul „apelor călduțe".

Finalul spectacolului, de pildă, vine în totală, inexplicabilă, contradicție cu exigențele artistice de care a știut să dea dovadă pînă azi Vlad Mugur. În loc de a sezisa și a face vizibil fiorul emotiv dramatic al finalului, lăsînd la o parte tot lestul, Vlad Mugur a preferat o rezolvare facilă, lipsită de bun gust, fals-patetică. În timp ce prin înlăturarea perdelei-fundal, spectatorul poate vedea în spatele biroului un alegoric tanc de carton, pe care sînt distribuiți cu judiciozitate plastică figuranți „de operetă", pe replica Magdei „să facem din inimile noastre un arc de triumf învingătorilor", tot semicercul arcuit deasupra scenei se luminează cu beculețe albe, după procedeul folosit la unele reclame luminoase. Monumentalismul scontat se degradează. Traducînd pueril imaginea creată de replica Magdei, regizorul dovedește o subapreciere a spectatorului și a puterii sale de înțelegere. Și, din păcate, aceasta e impresia finală cu care e nevoit spectatorul să părăsească sala de teatru.

De data aceasta, Vlad Mugur nu a reușit. Publicul așteaptă cu multă încredere adevărata măsură a talentului său, dovedit nu o singură dată.

T. Zamfir

RĂSPUNDEREA REGIZORULUI

Teatrul „C. I. Nottara" : *Cumpăna*, de Lucia Demetrius

La zece ani de la premieră, *Cumpăna* Luciei Demetrius, în pofida unor imperfecțiuni, firești pentru etapa respectivă din creația autoarei, păstrează încă pregnante valori dramatice. Firește, după cum unii dintre dramaturgii noștri și-au revăzut, înainte de a fi reintroduse în repertoriul actualei stagiuni, piesele scrise în anii trecuți, ar fi putut și Lucia Demetrius să încerce să dea piesei sale rezonanțe mai ample și mai profunde. Lucia Demetrius a socotit să lase neschimbat textul, considerînd că „altoiul nu prinde pe orice arbore". Tocmai de aceea, în cazul punerii în scenă, reveneau regizorului răspunderi mult mai mari astăzi decît acum zece ani. Îi revenea regizorului datoria artistică și cetățenească de a descifra în textul piesei acele elemente care explică drama personajelor nu izolat, numai din punctul de vedere al *momentului* care face obiectul piesei — naționalizarea —, ci pe planul larg al revoluției socialiste, ca idee politică și filozofică.

Iată ce n-a înțeles regizorul Marius Popescu, punînd în scenă la Teatrul „C. Nottara", piesa *Cumpăna*. N-a înțeles că nu-i este îngăduită o atitudine de pasivitate față de text. N-a înțeles că se cerea de la el o pasionată căutare a unei formule de spectacol, care să reliefeze acele valori dăinuitoare ale piesei, care justifică de altfel și înscrierea ei din nou în repertoriu. De aceea, spectacolul Teatrului „C. Nottara" ni se pare mărunt și nesemnificativ.

Firește, nu se poate spune că interpreții celor trei roluri-cheie, acelea prin care se transmite esența ideologică a acestei lucrări dramatice (Titus Lapteș — Anton Vadu, Miron Nețea — Mircea Vadu, Victoria Gheorghiu — Lidia), nu s-au apropiat de ele cu înțelegere și seriozitate. Titus Lapteș, în interpretarea lui Anton Vadu, a fost preocupat să întruchipeze un muncitor cinstit și dîrz, ca o bucată de cremene, firesc în vorbă și în atitudini, cu o judecată limpede și sănătoasă, puternic ori de cîte ori durerea încearcă să-l doboare. În cea mai mare parte, interpretul a reușit să realizeze cele propuse. Conștiința de luptător comunist a lui Anton Vadu nu este însă un bun cîștigat dintr-o dată și în întregime. Ea s-a format pe măsură ce a crescut experiența sa, în contact cu împrejurările vieții, iar în situația excepțională a piesei, ea se clarifică, se adîncește și se întregește. Or, tocmai acest proces de desăvîrșire a conștiinței revoluționare a lui Anton Vadu nu ne apare suficient de bine redat în spectacol.

În rolul Lidiei, Victoria Gheorghiu evoluează în scenă cu blazarea stilată a femeii de lume, la care rîsul e grimasă studiată.

Scenă din actul I

Interpreta a încercat, printr-o serie de acțiuni scenice, să exprime mai deplin gîndurile intime ale Lidiei, care sînt disimulate de vorbele ei. Întruchiparea acestui personaj — exponent al ideologiei burgheze — este în bună măsură văduvită de veridicitate, datorită faptului că intenția de demascare a personajului a devenit prea ostentativă.

În acțiunea piesei, Mircea Vadu pendulează lamentabil și dezgustător între Anton Vadu și Lidia. Etapele evoluției acestui personaj șovăitor, care, începînd prin a se socoti un apolitic, ajunge în cele din urmă un trădător al poporului, sînt elocvent subliniate de text. Interpretul, Miron Nețea, deși inexpresiv uneori, reușește printr-o judicioasă dozare a ritmului interior să exprime lipsa de fermitate morală a acestui personaj, ca și setea aprigă de parvenire, sădită adînc în el de educația primită de la mama sa.

Din păcate, Caterina, mama lui Mircea, care ar fi trebuit să completeze înțelegerea evoluției acestui personaj, este cu totul nerealizată. Francisca Cristian, ostentativă și cu un plus inutil de vulgaritate, cu un joc exterior și forțat, nu sugerează mentalitatea Caterinei, năzuința ei dezgustătoare de a parveni la privilegiile burgheziei. Iar Ica Molin, a doua interpretă a acestui rol, deși realizează personajul cu mai mult firesc, nu reușește nici ea să comunice pe deplin, structura lăuntrică, proprie personajului.

Dar și atunci cînd se poate vorbi la unii dintre interpreții principali de reușite parțiale, lipsește în spectacol cutia de rezonanță și melodia răsună de aceea înăbușit. Clasa muncitoare, atmosfera din ajunul naționalizării, revolta muncitorilor față de mașinațiile patronilor, așteptarea încordată a unei dezlegări iminente și decisive, împlinirea acestei așteptări cu adînca ei bucurie și cu perspectiva răspunderilor viitoare, toate acestea sînt minimalizate în chip întristător în spectacolul Teatrului „Nottara".

Masa muncitorilor din comitetul de întreprindere e amorfă, lipsită de autenticitate, cu zîmbete de conveniență, aplicate pe chipuri crispate. (Dem. Hagiac, încercînd să fie firesc în rolul lui Chiru, folosește o vorbire în care valorile cuvintelor sînt egale, lăsînd să se întrevadă efortul în realizarea compoziției.) Aplauzele grupului de muncitori sînt mecanice, lipsite de convingere. În rolul lui Simion, noul director al fabricii după naționalizare, Andrei Codarcea este plat, inexpresiv.

Decorul este nereprezentativ și sărac în concepție. (Aglomerarea neartistică de mobile în scenă nu sugerează deloc cadrul plastic al desfășurării dramei.)

Într-o asemenea ambianță scenografică și umană, firește că nici personajele principale nu au putut reliefa fără dificultăți conținutul lor ideologic, conștiința în virtutea căreia ele acționează.

Răspunderea pentru nereușita acestui spectacol o poartă în egală măsură și conducerea teatrului, care a încredințat montarea piesei unui regizor lipsit încă de experiența necesară.

Olga Mănescu

FAȚA NOUĂ A UNUI TEATRU STRĂVECHI

Teatrul de Stat din Orașul Stalin: *Ciu Yuan* de Go Mo-jo

Reprezentarea unei drame chinezești pe scenele noastre este o operă de pionierat. Teatrul european, în general, a bătătorit prea puțin căile care duc la înțelegerea și preluarea cea mai adecvată a artei teatrale chinezești multiseculare. Dacă ea a fost învăluită în mister, faptul se datorește europenilor, obișnuiți să o privească de la distanță, ca pe o floare exotică, dar inaccesibilă.

Teatrul chinez este fertilizat de o tradiție îndelungată. Este suficient să amintesc că cele dintîi manifestări teatrale în China cu un caracter mai specializat au apărut între anii 712-755, sub dinastia Tong. Primii actori organizați, reuniți într-o formație teatrală de palat, delectau curtenii împăratului Ming-houang, în faimoasa „grădină a perilor". Urmînd mai apoi drumul firesc și vital al apropierii de marele public, teatrul chinez și-a întors fața către popor, într-un timp relativ scurt, devenind hrana spirituală a lumii sărace, funcționînd pe locuri virane și în piețele publice. Cele mai alese însușiri etice și intelectuale ale poporului chinez: dragostea pentru poezie, cîntec și dans, iluminismul filozofic, cunoașterea sensibilă a istoriei, puterea de imaginație, ingenuitatea și bărbăția, și-au spus cuvîntul în alcătuirea fondului tematic și a formelor specifice dramaturgiei tradiționale, care s-a cristalizat independent de modelele clasice europene.

În drama chineză conviețuiesc părțile dialogate cu cîntecele, dansul și acrobația. Muzica, avînd un rol preponderent, intervine pentru a sublinia gama întinsă a stărilor emoționale, în timp ce dialogul se constituie ca element dinamic. Un rafinat limbaj al gesturilor și dansurile acrobatice fac și mai complicată, dar cu atît mai originală, compoziția acestor drame. Varietatea tematică, precum și ramificația tehnicii și stilurilor de interpretare au ca trăsătură comună intenția didactică, pusă în slujba unei idei de virtute.

Drama *Ciu Yuan*, operă de seamă a eminentului scriitor, savant și om politic chinez Go Mo-jo, este o lucrare modernă, care se înscrie în noua direcție (Sin-hi) a literaturii dramatice și teatrului din Republica Populară Chineză. Desigur, fondul de idei și construcția piesei *Ciu Yuan* nu rup cu filonul tradițional. Spectatorii chinezi, ale căror exigențe sînt modelate de tradiție, regăsesc în fabulația dramei respectul adînc pentru trecutul istoric, dar în același timp, profunde și directe semnificații actuale; caractere care seamănă bine cu tipurile clasice ale teatrului vechi, dar nu mai puțin cu personaje vii, din contemporaneitate. Ei regăsesc subtilitatea analitică în desfășurarea situațiilor dramatice, proprie vechilor drame, dar totodată, conduși de autor, realizează și o sinteză cuprinzătoare a faptelor. Tot atîtea motive, la care se mai adaugă simplitatea acțiunii și unitatea compoziției dramatice, în care cîntecul și dansul au cedat substanțial dialogului, pentru a înțelege de ce drama *Ciu Yuan* se înrudește cu literatura dramatică europeană.

În plin război antijaponez, cînd gomindaniștii desfășurau o politică criminală de trădare a intereselor patriei, subminînd unitatea de acțiune a poporului, Go Mo-jo a demascat chipul josnic și odios al dușmanilor luptei de eliberare. El a reamintit, prin această lucrare dramatică, o lecție a istoriei, al cărei erou cutezător și luminat a fost poetul antic Ciu Yuan.

Cu prilejul marilor comemorări inițiate de Consiliul Mondial al Păcii, academicianul Geo Bogza scria, caracterizînd esența faptelor care au dictat un tragic destin poetului Ciu Yuan, că el a fost „unul din cele dintîi spirite omenești care au trăit, acum mai bine de 2000 de ani, drama patriotului ce-și vede patria trădată de proprii conducători, corupți și incapabili". Momentul acestei trădări, însoțită de brutala îndepărtare a poetului și demnitarului Ciu Yuan, exponent al intereselor patriotice, se cuprinde în piesa lui Go Mo-jo.

Contextul istoric al piesei reflectă o epocă hotărîtoare pentru formarea statului chinez centralizat, denumită Epoca Regatelor Luptătoare. Timp de două secole, între anii 403 și 221 înaintea erei noastre, șapte regate feudale învrăjbite s-au măcinat reciproc, pînă cînd cel mai puternic dintre ele, regatul Țin, a impus în condiții înrobitoare unirea tuturora într-un singur imperiu. Împotrivindu-se politicii militariste a conducătorilor din Țin, Ciu Yuan avea să se lovească de confuzia, slăbiciunea și rapacitatea conducătorilor propriului stat, regatul Ciu. O intrigă patronată de regină, întreprinsă pentru a-i paraliza prestigiul, aruncă asupra poetului oprobriul necugetat al regelui. Înlăturat și batjocorit, părăsit de discipolul său și în cele din urmă întemnițat, Ciu Yuan nu contenește să acuze,

Scenă din actul IV

cu accente nobile de revoltă și durere, nechibzuința dregătorilor care ofereau țara unei puteri străine. Piesa se încheie în momentul evadării sale, premeditată și înfăptuită de prieteni, cunoscuți și necunoscuți, din popor. Istoria ni-l înfățișează pribegind apoi 20 de ani, solitar și nemîngîiat, pînă cînd apele fluviului Mi-Lo s-au închis peste trupul său ostenit. A fost perioada marilor sale poeme, străbătute de leit-motivul dragostei de patrie și al unor iremediabile tristeți.

Un colectiv al Teatrului din Orașul Stalin, condus de regizorul Mihai Pascal, și-a asumat răspunderea înscenării acestei remarcabile lucrări dramatice.

În adoptarea stilului de interpretare a dramei *Ciu Yuan,* hotărîtoare este însăși condiția sa europeană de conținut și formă, care abandonează limbajul tradițional — muzical, pantomimic și coregrafic — în favoarea dialogului, de o autentică factură poetică. Eforturile regizorului și interpreților din Orașul Stalin s-au concentrat asupra adîncirii liniei interioare a personajelor, care au, fără excepție, consistență și bogate sarcini dramatice. Fiorul tragic al piesei se face prezent în spectacol, fără a deveni copleșitor, fiindcă s-a urmărit cu discernămînt ca în conștiința spectatorilor să se mențină ideea sensului victorios al luptei eroului, a rezistenței sale morale întemeiate pe adevăr, care domină și stăpînește suferința. Astfel apare Ciu Yuan în interpretarea lui Emil Siritinovici. Actorul relevă noblețea, modestia și caracterul blînd-visător al poetului Ciu Yuan, exprimînd cu simplitate mișcările sufletești ale eroului, organic legate de evoluția tragică a destinului patriei sale. Din păcate, în momentele în care omul de stat acuză și îndeamnă conducătorii la o politică lucidă, în tiradele sale, Emil Siritinovici nu transmite pe deplin suflul de energie și revoltă ce trebuie să se degaje.

Din grupul trădătorilor de la palat se desprinde demnitarul Tzin-Șan. Actorul Aristotel Apostol a reliefat firea mieroasă și istețimea funestă care caracterizează personajul, strecurînd inflexiuni viclene și insinuante în voce, întregite ca sens de o retorică ceremonioasă a gesturilor. Prefăcătoria care se desfată la palat, în preajma lui Ciu Yuan, reaua credință, lingușirea, vanitatea, cruzimea, îndulcite de „bunele maniere“ ale etichetei de curte, toate acestea se recunosc în interpretarea unor actori. Cu apăsări artificiale, mai puțin elastice, în jocul Victorinei Oniceanu (regina) sau mai discret și sinuos la alții : Dan Puican (discipolul Sun Iui), George Gridănușu (diplomatul Ceang I), Al. Făgărășanu (prințul Tzi-Lan). Pentru a explica, probabil, succesul nestînjenit al uneltirilor și inscenărilor de la palat, regizorul a împins la un grad exagerat de senilitate persoana regelui, interpretat de artistul emerit Mișu Fotino. Piesa îl recomandă altfel, orgolios și despotic. Propriile porniri, impulsive, care înlesnesc trădarea și caracterul abil al intrigilor, provoacă destituirea lui Ciu Yuan. Debilitatea fizică și mintală, care i-a fost atribuită regelui în spectacol, amintește mai curînd bagajul portretistic al lui Papură Vodă din *Sinziana și Pepelea*, coborînd o verigă a conflictului, în cazul de față, sub linia de plutire. Tot astfel, Șan Tziuan, tînăra slujitoare a poetului, ar fi trebuit să exprime o mai sinceră ingenuitate, decît reușește să aducă interpreta sa, Eugenia Lipan-Petre.

În spectacol a apărut ca o preocupare specială plastica mișcărilor și gesturilor, nu în înțelesul alfabetului (de neînțeles pentru spectatorul european) de mișcări și gesturi al teatrului chinez, dar sugerînd ambianța stilizată a acestuia.

Mersul felin, expresivitatea grațioasă a miinilor și eleganța atitudinii scenice a actorilor au fost favorizate de varietatea și bogata paletă cromatică a costumelor, reproduse, ca și decorurile, după macheta și schițele scenografice ale spectacolului *Ciu Yuan* de la Opera din Pekin.

Colectivul Teatrului din Orașul Stalin, și în primul rînd regizorul Mihai Pascal, s-a documentat minuțios și îndelung, studiind problemele specifice și experiența teatrului chinez. Un bogat material documentar, oferit de Ambasada R. P. Chineze, a făcut posibilă o serioasă incursiune în acest domeniu.

Emil Mandric

PASIUNE ÎN REALIZAREA UNEI PIESE ACTUALE

Teatrul Municipal : *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* **de V. Bîrlădeanu**

Grija față de reliefarea problemelor majore și atenția pentru marcarea aspectelor de amănunt, atît de grăitoare în realizarea artistică, sînt trăsături care aparțin și regizorului Horea Popescu. Modest, fără cea mai măruntă preocupare de ostentație, el realizează spectacole care se remarcă printr-o conturată concepție de ansamblu asupra textelor dramatice, în care majoritatea fragmentelor par lucrate cu minuția ceasornicarului. Această îmbinare armonioasă a spiritului sintetic cu cel analitic s-a evidențiat și în reprezentația cu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* de V. Bîrlădeanu, pe scena Teatrului Municipal.

Sub conducerea baghetei sale, am asistat la o ingenioasă valorificare a calităților lucrării dramatice și, în același timp, am fost martorii atenuării defectelor inerente piesei unui debutant în dramaturgie. Horea Popescu a descoperit calea potrivită pentru exprimarea amplă a mesajului piesei, în faptul că duelul dintre cele două concepții de viață — marxistă și idealistă — care se înfruntă e realizat în așa fel, încît sugerează, la scară mică, puternica colizie ideologică dintre exploatați și exploatatori. Scena dobîndește virtuți de oglindă magică, în care se reflectă, pregnant și convingător, această încleștare. În spectacol a existat, de asemenea, preocuparea pentru redarea caldă și expresivă a sensului unor replici scrise oarecum retoric de autor. Acestea puteau invita la o manieră exterioară, spre declamatorism sec și grandilocvent, menit să micșoreze forța emoțională a conținutului de idei. (De fapt, aspectul negativ amintit a cîștigat deseori teren în punerea în scenă a piesei la Timișoara, unde numeroase filoane de autentică emoție au fost ignorate sau copleșite de un mod de exprimare emfatic.)

Năzuința regiei de a dărui consistența dorită personajelor, de a le dinamiza chiar în momentele lor de așteptare, de a le spori capacitatea de a mişca spectatorii s-a tradus printr-o inspirată alcătuire a distribuţiei. Fără să considerăm versiunea Municipalului drept soluţia cea mai izbutită, remarcăm totuşi atenţia pentru interpreţi cu serioase posibilităţi scenice, posesori ai unei tehnici actoriceşti remarcabile. În centrul atenţiei regizorului a stat aspiraţia de a transpune scenic, cît mai fidel, raportul dintre forţele care se înfruntă în luptă. Conştient că în funcţie de respectarea rolului ideologic al personajelor — în raport direct proporţional cu realitatea — stau sorţii de izbîndă în asemenea întreprindere, Horea Popescu a încredinţat misiunile dificile ale celor trei roluri unor actori care, prin puterea de pătrundere ce le este caracteristică, au ştiut să redea just lupta de idei din piesă. (La Timişoara, am asistat la o inversare a acestui raport, inversare care a falsificat, în parte, chiar mesajul piesei.)

Astfel, Mircea Albulescu a conferit necunoscutului cîteva din virtuţile unui reprezentant al clasei muncitoare din marea metropolă de peste ocean. Pe scenă, deseori, Luc a fost cald şi hotărît, pasionat şi convingător, demn şi dispreţuitor, inexorabil şi binevoitor. Actorul a ştiut de multe ori să alterneze tonurile vocii sale, după natura sentimentelor pe care le exprimă personajul. Dur şi necruţător cînd condamnă acţiunile gangsterului, optimist şi ferm cînd vorbeşte despre viitor, avîntat şi arzător cînd caută s-o convingă pe dansatoare. Totuşi, cîteodată, Mircea Albulescu împinge pe o linie moartă preocuparea de a fi cît mai convingător, uitînd pentru cîteva clipe de rolul în care a fost acreditat, acela de simbol al clasei muncitoare.

Gina Petrini a căutat să dea relief, rînd pe rînd, treptelor pe care se situează eroina. De pe pragul desperării, ea urcă tot mai hotărît spre rîndurile militanţilor pentru cauza clasei muncitoare. Acest drum greu îl parcurge folosind o bogată ştiinţă de nuanţare a diverselor situaţii, în aşa fel încît Rimma devine, de la o fază la alta, mai complexă şi mai valoroasă în lupta dintre concepţiile de viaţă. Prin interpretarea sa, Gina Petrini demonstrează cît de importantă e aderenţa artistului la poziţia clasei muncitoare, cît de preţioasă e prezenţa lui în lupta contra exploatatorilor.

În rolul gangsterului, Ionescu-Gion a tins spre realizarea unui tip cu o fizionomie bogată, a cărui înfrîngere să valoreze cu atît mai mult cu cît e mai puternic. Astfel, şeful bandei a fost cînd cinic, cînd insinuant, cînd sincer, cînd adulator. A predominat îndeosebi o atenţie mare faţă de claviatura cinismului, pe care insistă de cele mai multe ori. Dar, în numeroase cazuri, actorul a fost tentat de a urma o cale facilă în zugrăvirea personajului, recurgînd la anumite tipare prestabilite. Ne referim la unele semne de manierism, prezente în interpretările sale. Nell, gangsterul, are multe atribute ale lui Danforth din *Vrăjitoarele din Salem* şi ale lui Izquierdo din piesa lui Robles, *Montserrat*. Considerăm necesar să semnalăm această tendinţă, fiind convinşi că Ionescu-Gion poate să se smulgă din zona periculoasă a manierismului.

Decorurile lui Paul Bortnovski au depăşit rolul de simplu acompaniament, deşi scenograful n-a căutat să se autoevidenţieze. Discreţia şi ingeniozitatea sînt principalii piloni cu ajutorul cărora s-a realizat, cu mijloace puţine dar de un remarcabil bun gust, atmosfera necesară variatelor locuri de acţiune cerute de piesă.

E. N.

LAUREAŢII FESTIVALULUI

Juriul Festivalului teatrelor dramatice de sub preşedinţia lui Ion Manolescu, artist al poporului, a acordat colectivelor teatrale, regizorilor, scenografilor şi actorilor care s-au evidenţiat cu prilejul Festivalului — desfăşurat între 12-24 oct. 1958 — următoarele premii şi menţiuni :

Colective teatrale

Premiul I — Teatrul Muncitoresc C.F.R., pentru spectacolele : *Răzeşii lui Bogdan* de E. Maftei şi *Baia* de V. Maiakovski.

— Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare pentru spectacolele : *Mielul turbat* de Aurel Baranga şi *Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich şi A. Hackett.

Premiul II — Teatrul Secuiesc de Stat — Tg. Mureş pentru spectacolele : *Ultimul tren* de E. Mirea şi G. Kovács şi *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

— Teatrul Municipal-Bucureşti pentru spectacolele : *Recolta de aur* de Aurel Baranga şi *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul* de V. Bîrlădeanu.

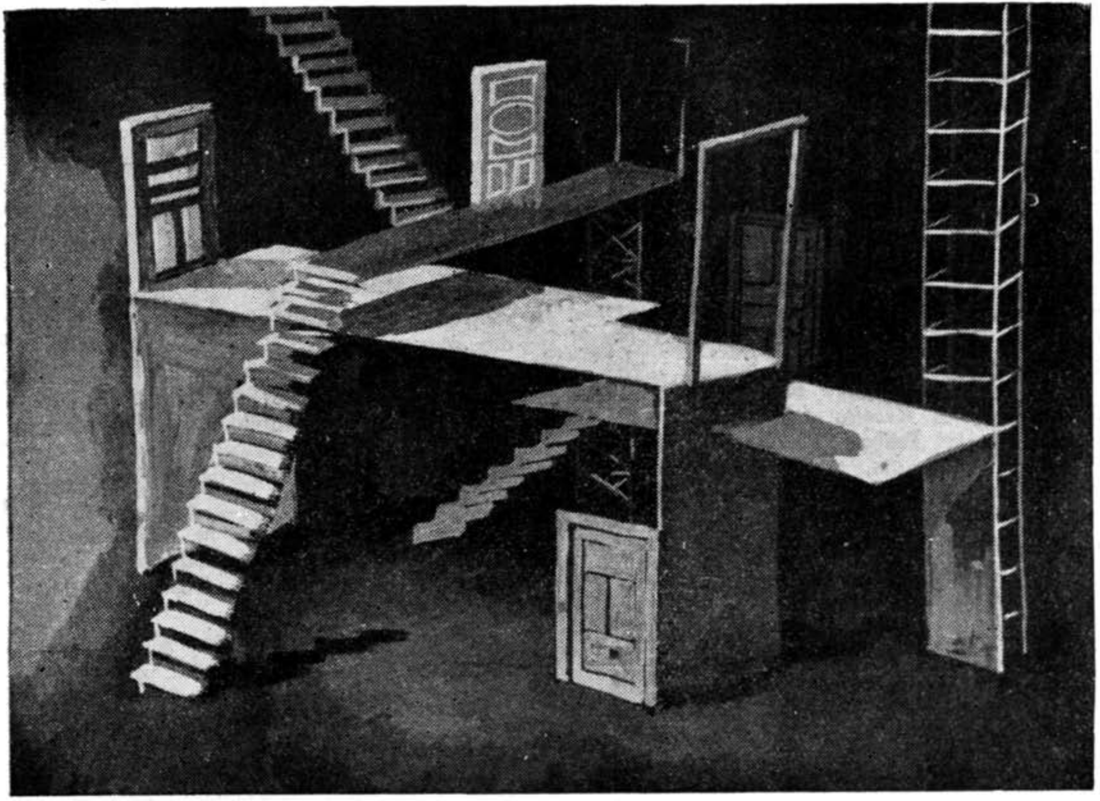
Premiul III — Teatrul Naţional-Craiova pentru spectacolul *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski.

— Teatrul Naţional-Iaşi pentru spectacolul *Mutter Courage* de B. Brecht.

Regie

Premiul I — Horea Popescu pentru spectacolele : *Baia* de V. Maiakovski, *Răzeşii lui Bogdan* de E. Maftei de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. şi *Dansatoarea, gangste-*

Scenă din „Mielul turbat" (Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare)



Schiţă de decor de I. Perahim pentru „Baia" (Teatrul Muncitoresc C. F. R.)

rul şi necunoscutul de V. Birlădeanu, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

Premiul II — Farkas István pentru spectacolul *Mielul turbat* de Aurel Baranga, de la Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare.

— Mony Ghelerter pentru spectacolul *Ultima oră* de la Teatrul Secuiesc de Stat-Tg. Mureş.

Premiul III — Seckler Mauriciu, pentru spectacolul *Mutter Courage* de B. Brecht, de la Teatrul Naţional-Iaşi.

— Vlad Mugur, pentru spectacolele : *Arcul de triumf* de A. Baranga şi *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski, de la Teatrul Naţional-Craiova.

Menţiune onorifică — Aurel Cerbu, pentru spectacolul *Ecaterina Teodoroiu* de N. Tăutu, de la Teatrul de Stat-Birlad.

Scenografie

Premiul I — Jules Perahim, pentru scenografia la spectacolele *Baia* de V. Maiakovski, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Bucureşti, şi *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski de la Teatrul Naţional-Craiova.

Premiul II — Paul Bortnovski, pentru scenografia la spectacolele *Ultima oră* de M. Sebastian, de la Teatrul Secuiesc de Stat-Tg. Mureş, şi *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul* de V. Bîrlădeanu, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

Premiul III — Dan Nemţeanu, pentru scenografia spectacolului *Ultimul mesaj* de Laurenţiu Fulga, de la Teatrul Armatei-Bucureşti.

Menţiune onorifică — Szatmári Agneta, pentru scenografia spectacolului *Mielul turbat* de Aurel Baranga, de la Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare.

Actori

Premiul special — Jules Cazaban, pentru rolul Teribilov din spectacolul *Baia* de V.

Maiakovski, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Bucureşti.

— Kovács György, pentru rolul Bucşan din spectacolul *Ultima oră* de Mihail Sebastian şi rolul Barabás din spectacolul *Ultimul tren* de E. Mirea şi Kovács György, de la Teatrul Secuiesc de Stat-Tg. Mureş.

— George Vraca, pentru rolul Horaţiu din spectacolul *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri, de la Teatrul Armatei-Bucureşti.

Premiul I — Margareta Baciu, pentru rolul Ana Fierling din spectacolul *Mutter Courage* de B. Brecht, de la Teatrul Naţional-Iaşi.

— Ion Manta, pentru rolul Iacob Istrati din spectacolul *Recolta de aur* de A. Baranga, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

— Elekes Emma, pentru rolul Anna Frank din spectacolul *Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich şi A. Hackett, de la Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare.

Premiul II — Ştefan Ciubotăraşu, pentru rolul Preotul satului din spectacolul *Recolta de aur* de A. Baranga, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

— Nelly Nicolau, pentru rolul Catinca din spectacolul *Răzeşii lui Bogdan* de E. Maftei, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Bucureşti.

— Gilda Marinescu, pentru rolul Catrina din spectacolul *Mutter Courage* de B. Brecht, de la Teatrul Naţional-Iaşi.

— Gh. Popovici-Poenaru, pentru rolul Lenin din *Orologiul Kremlinului* de A. Pogodin, de la Teatrul de Stat-Bacău.

Premiul III — Toma Dimitriu, pentru rolul Colac din spectacolul *Arcul de triumf* de A. Baranga, de la Teatrul Naţional-Craiova.

— Ioana Citta-Baciu, pentru rolul Ecaterina din spectacolul *Ecaterina Teodoroiu* de N. Tăutu, de la Teatrul de Stat-Bîrlad.

— Márton János pentru rolul Spiridon Biserică din spectacolul *Mielul turbat* de A. Baranga, de la Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare.

— Ghiţă Damian, pentru rolul Alecu din spectacolul *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius, de la Teatrul Naţional-Cluj.

— Florin Piersic, pentru rolul Rîbacov din spectacolul *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, de la Teatrul de Stat-Bacău.

— Lohinszky Lóránd, pentru rolul Alexandru Andronic din spectacolul *Ultima oră*, de la Teatrul Secuiesc de Stat-Tg. Mureş.

— Petre Gheorghiu, pentru rolul Mihai din *Recolta de aur* de A. Baranga, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

— Erdös Irma, pentru rolul Claudia din spectacolul *Ultimul tren* de E. Mirea şi Kovács György, de la Teatrul Secuiesc de Stat-Tg. Mureş.

Menţiune — Csiki András în rolul Peter din spectacolul *Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich şi A. Hackett, de la Teatrul Maghiar de Stat-Satu Mare.

— Constantin Rauţchi, în rolul Marinarul răguşit din spectacolul *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski, de la Teatrul Naţional-Craiova.

— Gheorghe Cozorici, în rolul Al doilea plutonier din spectacolul *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski, de la Teatrul Naţional-Craiova.

— St. Mihăilescu-Brăila, pentru rolurile Optimistenko, din spectacolul *Baia* de V. Maiakovski, şi Chirilă Jitaru din spectacolul *Răzeşii lui Bogdan* de E. Maftei, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Bucureşti.

— Tamara Buciuceanu, pentru rolul Woonderton din spectacolul *Baia* de V. Maiakovski, de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Bucureşti.

— Cosma Braşoveanu, pentru rolul Ceasornicarului din spectacolul *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, de la Teatrul de Stat-Bacău.

— Ion Marinescu, pentru rolul Alexei din spectacolul *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski, de la Teatrul Naţional-Craiova.

— Silvia Popovici, pentru rolul Magda din spectacolul *Arcul de triumf* de A. Baranga, de la Teatrul Naţional-Craiova.

— Dumitru Dunea, pentru rolul Kocsis Mihai din spectacolul *Mireasa desculţă* de Sütö András şi Hajdú Zoltán, de la Teatrul de Stat-Galaţi.

— Gina Petrini, pentru rolul Dansatoarea din spectacolul *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul* de V. Bîrlădeanu, de la Teatrul Municipal-Bucureşti.

DUPĂ TURNEU...

TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE" ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ

A fost cu adevărat un succes. Un succes al artei noastre teatrale în faţa celui mai exigent public cu care s-a confruntat pînă acum: publicul sovietic, a cărui cultură teatrală şi gust artistic s-au format la şcoala unor mari maeştri ai teatrului mondial, ca Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, Kacialov şi Ermolova, Vahtangov, Zavadski, Tovstonogov, Ilinski, Tarasova, Gribov, Ohlopkov...

Va apărea cîndva o carte în care vor fi consemnate cele mai însemnate momente ale acestei călătorii artistice, cu escală la Zaporojie, Moscova, Chişinău. Prima întîlnire cu publicul din Zaporojie, pregătirea emoţionată a actorilor, interesul manifestat de spectatori pentru arta unei ţări prietene, contactul din ce în ce mai strîns între scenă şi sală, aplauzele călduroase din timpul şi de la sfîrşitul spectacolului... Întîlnirile cu spectatorii în afara scenei, cu colhoznicii şi cu muncitorii măreţei hidrocentrale... Emoţia de liceeni a actorilor în faţa publicului Moscovei, care a cunoscut în ultima vreme colective strălucite ale unor teatre din diferite ţări ale lumii... Interesul stîrnit de primele spectacole cu O scrisoare pierdută *şi* Anii negri, *în care s-a vădit continuitatea tradiţiei realiste a dramaturgiei noastre... Surpriza cu spectacolul* Revizorul, *pe care oameni de teatru de înalt prestigiu l-au apreciat ca deosebit de izbutit, prin stilul său gogolian, prin caracterul său realist, umorul şi fantezia interpretării... Atmosfera caldă, prietenească şi chiar entuziastă, în care s-au desfăşurat ultimele spectacole, şi regretele tuturor pentru prea scurta durată a turneului în capitala Uniunii Sovietice...*

Primirea luminoasă în toiul nopţii la Chişinău... Căldura prietenească cu care au fost întîmpinate spectacolele, şi promisiunile făcute pentru viitoare întîlniri... În fiecare oraş, căutarea înfrigurată a ziarelor şi revistelor în care au apărut ştiri şi cronici despre spectacolele Teatrului Naţional... Bucuria de a vedea confirmate oficial, în cuvinte scrise cu răspundere, aprecierile pe care le auzisem rostite pe ton amical în întîlnirile de după spectacole, în cabine, în foaiere, la V.T.O.[1]*...*

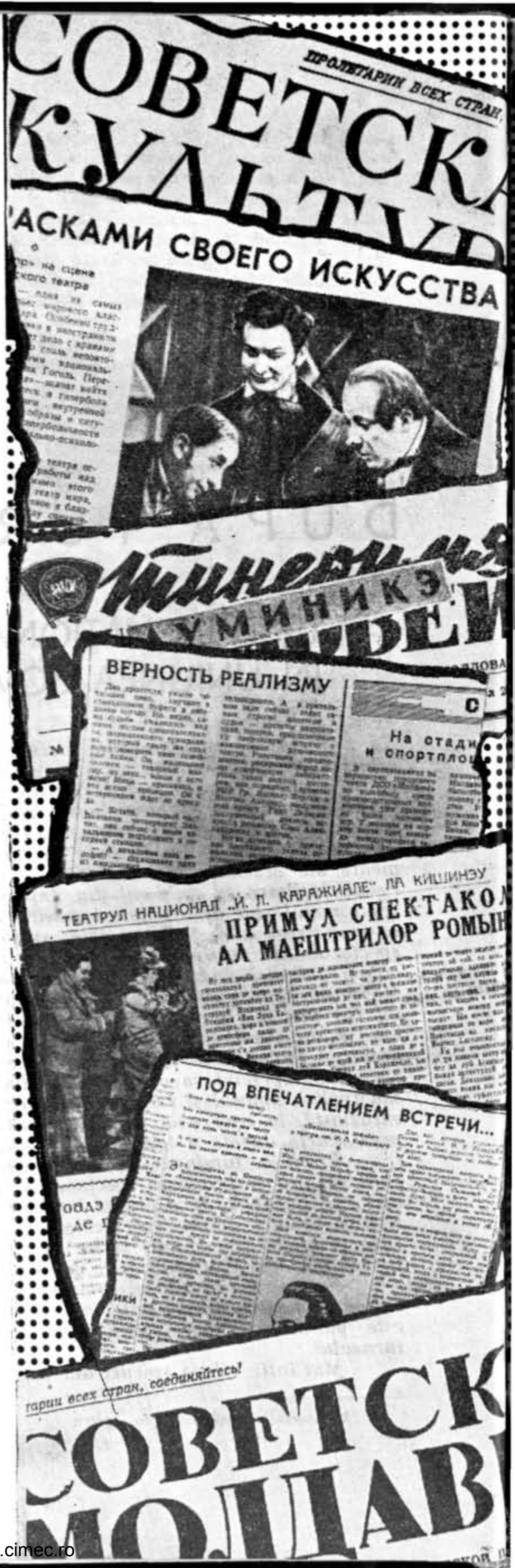
Ne-am gîndit că cel mai potrivit mijloc de a comunica publicului nostru cititor o imagine asupra însemnătăţii acestui turneu romînesc în ţara socialismului, este publicarea unor opinii şi însemnări ale unor participanţi nemijlociţi ai turneului.

Mai întîi, cîteva spicuri din presa sovietică.

---

[1] Asociaţia oameilor de teatru.

PRESA SOVIETICĂ DESPRE TURNEUL TEATRULUI „I. L. CARAGIALE“



СОВЕТСКА
КУЛЬТУ

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН,

АСКАМИ СВОЕГО ИСКУССТВА

ТИНЕРИМЯ

УМИНИКЭ

ВЕРНОСТЬ РЕАЛИЗМУ

На стади
и спортпло

ТЕАТРУЛ НАЦИОНАЛ „И. Л. КАРАЖИАЛЕ“ ЛА КИШИНЭУ

ПРИМУЛ СПЕКТАКОЛ
АЛ МАЕШТРИЛОР РОМЫН

ПОД ВПЕЧАТЛЕНИЕМ ВСТРЕЧИ...

тарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСК
МОЛДАВ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Коммунистическая партия Советского Союза

ПРАВДА

Орган Ц ального Комитета

Советского Союза

Встречи с румынскими друзьями

КУЛТУРА МОЛДОВЕЙ

а луме

О ынтылн

приетенес

ВЕЧЕРНИЯ КИШИНЕВ 17 октября 1958 г. № 112

ПОКОРЯЮЩЕЕ ИСКУССТВО

ГОД ИЗДАНИЯ 40-й

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ЗАПОРОЖСКАЯ ПРАВДА

ВТОРНИК 30 сентября 1958 г. № 229 (10189)

Турнеул Театрулуй Национал „И. Л. Караджале"

СУКЧЕСЕЛЕ ПРИЕТЕНИЛОР НЕ БУКУР

Пролетарь дин тоате цэриле, униць-вэ!

Анул де едицие 35.

МОЛДОВА СОЦИАЛИСТЭ

ТРАДИЦИЙ, КУЛТУРЭ, ТАЛЕНТ

ЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ГАЗЕТА КИШИНЕВСКОГО ГОРОДСКОГО КОМИТЕТА КП МОЛДАВИИ И СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ

ечерний Кишинёв

СУББОТА 18 ОКТЯБРЯ 1958 г. Цена 20 к.

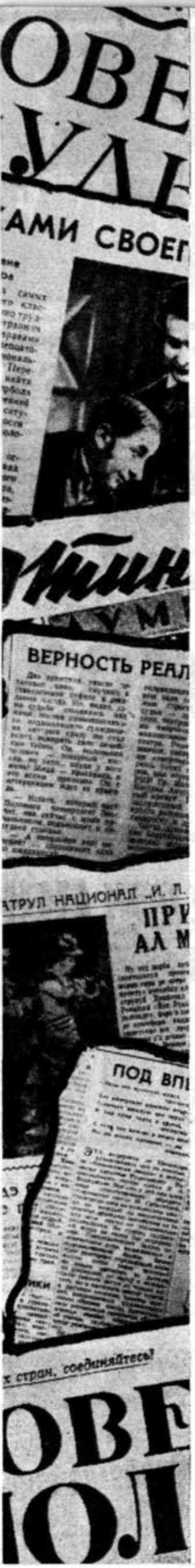
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ВЕЧЕРН МОСКВА

Газета Московского городского комитета

ГАСТРОЛИ БУХАРЕСТСКОГО ТЕАТРА

Сатирические образы Караджале на сце



Despre colectivul Teatrului Național „I. L. Caragiale":

„Prezența Teatrului Național „I. L. Caragiale" la Moscova, deși de scurtă durată, a dat prilejul oamenilor de teatru și spectatorilor să cunoască variatele lui posibilități, artiștii lui multilaterali, înzestrați cu bogate resurse interpretative. Și cunoașterea acestui teatru s-a dovedit, fără îndoială, folositoare, atît pentru noi cît și pentru oaspeții noștri. Întîlnirile ne-au legat și mai mult, consolidînd prietenia noastră.

Salutînd Teatrul Național „I. L. Caragiale", salutăm talentatul popor romîn, care construiește astăzi pe același front cu noi, noua realitate socialistă."

(I. A. Zavadski, Artist al Poporului al U.R.S.S.: Întîlniri cu prietenii romîni; *„Pravda", 11 oct. 1958.)*

„Am văzut un teatru de o mare cultură și serioase concepții, pentru care scena e o catedră, iar nu o arenă de amuzament facil.

Am văzut actori care știu, prin interpretarea lor, să exprime ideea operei, actori care posedă arta dificilă a caracterizării, măiestria duelurilor de cuvinte, o înaltă știință a dialogurilor de comedie."

(Valentin Plucek: Caragiale la el acasă; *„Literaturnaia Gazeta", 9 oct. 1958.)*

„Lupta curajoasă pentru o artă populară, pentru cultivarea specificului ei național caracterizează întreaga istorie a teatrului romînesc. Și, bineînțeles, și istoria colectivului artistic al Teatrului Național care poartă numele lui I. L. Caragiale. Datorită principiilor sale artistice, acest teatru este profund realist, și aceasta este cauza pentru care el este atît de apropiat și ușor de înțeles de spectatorul sovietic. Regizorii și actorii acestui colectiv îmbină, cu multă pricepere, în creațiile lor, tradițiile naționale populare ale artei romînești cu tot ce au preluat ei mai bun din cultura teatrală universală. Despre aceasta vorbesc în chip elocvent spectacolele prezentate pînă acum în capitală de oaspeții noștri, ca și întregul repertoriu al acestui teatru."

(S. Ghiațintova, Artistă a Poporului a R.S.F.S.R.: Suculent, viu, expresiv...; *„Sovetskaia Kultura", 7 oct. 1958.)*

„Purtător al celor mai sănătoase tradiții scenice naționale, al artei clasice realiste, în anii regimului de democrație populară, el e recunoscut ca promotor al artei realist-socialiste. Tradițiile clasice naționale, spectacolele din dramaturgia clasică rusă și din dramaturgia mondială, spiritul realist, care a dominat dezvoltarea teatrului, au ajutat ca maeștrii romîni ai artei scenice să îmbrățișeze cu toată puterea talentului lor, cu tot spiritul creator și cu mare inițiativă, principiile înaintate ale artei realismului socialist. Minunații maeștri ai teatrului, oameni de înaltă creație și de permanentă frămîntare creatoare, au urcat ca pe un drum firesc de creștere această nouă treaptă pe care se situează astăzi."

(A. Lupan: Primul spectacol al maeștrilor romîni; *„Moldova Socialistă", 16 oct. 1958.)*

„Este greu să preferi pe vreunul dintre maeştrii Teatrului Naţional romînesc. Dezinvoltura, spontaneitatea, dinamismul ascuţit şi subtil al dialogului, jocul viu al mimicii, gestul expresiv şi plasticitatea clară a întruchipării personajului, toate aceste însuşiri carecterizează deopotrivă pe fiecare dintre interpreţi.

Maturitatea măiestriei, înalta cultură teatrală a colectivului Teatrului Naţional romînesc „I. L. Caragiale" au cucerit simpatia caldă a locuitorilor Chişinăului."

(V. Logacev, „Vecernîi Chişiniov", 17 oct. 1958.)

Despre spectacole, în ansamblu:

O scrisoare pierdută

„*O scrisoare pierdută* — realizată de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" — este o dovadă vie a maturităţii ideologice a artei Romîniei noi."

(Valentin Plucek: Caragiale la el acasă; *„Literaturnaia Gazeta", 9 oct. 1958.)*

„Al Giugaru, I. Finteşteanu, Gr. Vasiliu-Birlic, N. Atanasiu, C. Antoniu, E. Godeanu, şi în genere aproape toţi interpreţii, joacă îndrăzneţ, cuceritor.

Acest prim spectacol, pe lîngă interesul pentru arta Romîniei, ne-a răscolit încă o dată sentimentele de caldă prietenie pe care le purtăm oamenilor acestei tinere şi frumoase ţări, plină de forţă şi dragoste de muncă, pe al cărei minunat pămînt înfloresc minunate talente."

(S. Ghiaţintova: Suculent, viu, expresiv...; *„Sovetskaia Kultura", 7 oct. 1958.)*

„În acest spectacol, talentaţii actori ai Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" au creat o galerie de splendide portrete satirice. Regizorul, maestrul emerit al artei Sică Alexandrescu, a făurit un minunat şi unitar spectacol satiric, care dezvăluie adîncul conţinut ideologic al comediei politice a lui I. L. Caragiale, ce-şi păstrează pînă astăzi forţa ei de parodiere a alegerilor parlamentare din oricare ţară burgheză. Spectacolul este montat într-un stil realist, corespunzător spiritului piesei lui Caragiale."

(A. Semaşko: Un spectacol strălucit care nu se uită; *„Zaporojskaia Pravda", 27 sept. 1958.)*

„Îmbinarea organică a simplităţii şi veridicităţii comportamentului scenic, cu o aleasă şi vie măiestrie teatrală face ca acest spectacol să lase o profundă impresie.

Unitatea stilului interpreţilor, justa înţelegere a concepţiei dramaturgului şi a caracteristicilor piesei sînt calităţile fundamentale ale muncii regizorului Sică Alexandrescu. El a ştiut să transmită spectatorilor sensul social al operei.

Imensul interes al spectatorului sovietic pentru cultura originală a poporului romîn şi-a găsit o vie expresie în căldura şi dragostea cu care a fost întîmpinată *O scrisoare pierdută,* în montarea teatrului bucureştean."

(L. Cezza: Personajele satirice ale lui Caragiale pe scenă; *„Sovetskaia Moldavia", 18 oct. 1958.)*

ДОВЕ
ГОД ИЗДАНИЯ 40
СКАЯ
ВТОРНИК
30
сентября 1958
№ 229 (10189)
„И. Л. Караджале"
НИЛОР
НЕ БУН
СКОГО ГОРОДСКОГО
ОЛДАВИИ И СОВЕТА
ТРУДЯЩИХСЯ
ИНЕ
СКОГО ТЕАТРА
араджале на с

ОБЕ
УДЬ
КАМИ СВОЕГ
ВЕРНОСТЬ РЕАЛ
ТЕАТРУЛ НАЦИОНАЛ „И. Л.
ПРИ
АЛ М
ПОД ВП
сех стран, соединяйтесь!
ОБЕ
ОЛ

„Insemnătatea educativă și de cunoaștere a spectacolului cu *Anii negri* este extrem de mare.

Pentru caracterul partinic și combativ al spectacolului, pentru patima lui revoluționară, pentru înalta măiestrie artistică a creatorilor acestei strălucite opere a artei socialiste a Romîniei populare, spectatorul moscovit mulțumește Teatrului Național „I. L. Caragiale".

(V. Skaterscikov; „Trud", 8 oct. 1958.)

Anii negri

„...acest spectacol continuă o frumoasă tradiție a teatrului romînesc progresist.

Ascetic de sever, străin în mod demonstrativ oricărui efect exterior, spectacolul actorilor Teatrului „Caragiale" este voit cotidian, obișnuit, chiar în momentele celei mai înalte culminări dramatice. Este foarte veridic, dar nu întotdeauna destul de expresiv, de emoționant.

Teatrul a înțeles profund, dinlăuntru, întreaga greutate a eroismului, destinul acelora care încă sub jugul monarhiei pregăteau actuala înflorire a țării, și a povestit despre acest eroism, frămîntîndu-se și întristîndu-se împreună cu eroii piesei și urînd cu ei, din toate puterile, pe călăii care-i urmăreau.

Insă acolo unde acțiunea irupe spre respirația largă a unei înalte patetici, parcă teatrului nu i-a ajuns glasul. De aceea, este atît de perceptibilă nuanța de afiș în scena procesului; aici se strigă mult, sînt izbucniri de bravadă, de temperament, ale actorilor și puțină atenție față de oamenii așezați pe banca acuzaților, de viața lor interioară, de viața spiritului lor, luminos și neclintit de puternic.

Cheia rezolvării artistice a spectacolului, după părerea noastră, o dau două scene — cea de la tipografia ilegală și de la siguranță. Ele lasă o impresie puternică și adîncă prin caracterul lor pregnant de umanitate și prin severa și incoruptibila lor autenticitate. In aceste scene, totul este atît de concentrat asupra dezvăluirii sensului lăuntric a ceea ce se petrece, ajungîndu-se cu multă îndrăzneală la realismul cel mai necruțător, totul este pătruns de un atît de puternic sentiment de dragoste față de luptătorii comuniști ilegaliști, încît în cîteva minute s-ar părea că însăși viața năvălește pe scenă.

Sică Alexandrescu, care a montat *Anii negri,* a făcut totul pentru ca atenția noastră să fie indivizibil concentrată asupra actorilor.

Iar scena este dată neprecupețit în stăpînirea actorilor, strînși într-un ansamblu unitar și armonios. ...Vrem să-i reproșăm lui Nicu Dimitriu faptul că el demască de la început pe trădătorul Adrian, sau lui Ion Finteșteanu, care putea fi de un sadism mai rafinat și, dacă ne e îngăduit să ne exprimăm astfel, mai rafinat în măiestria lui de călău. Dar nu putem reproșa nimănui că a uitat adevărul profund lăuntric al celor ce se petrec pe acenă, sau să acuzăm pe cineva de lipsă de inspirație creatoare.

Piesa nu întotdeauna a oferit actorilor un material destul de bogat și variat, însă ei au manifestat atîta autenticitate umană în personajele lor, s-au pătruns într-o măsură atît de mare de ura și dragostea lor, de credința și zbuciumul lor, încît au zugrăvit în culorile vieții adevărate chiar și situațiile mai puțin reușite ale piesei.

Ideile politice, ascuțimea luptei politice, pasiunea pentru conținutul ei ideologic au determinat forța încordată, concentrată, a spectacolului, realismul lui, energia lui lăuntrică. Și prin acestea, el este profund semnificativ pentru arta scenică romînească."

(E. Surkov: O înaltă tradiție; *„Sovetskaia Kultura", 9 oct. 1958.)*

Steaua fără nume

„Spectacolul s-a jucat în limba romînă, însă fiecare interpret îi ajuta pe spectatorii moscoviţi ca, din cînd în cînd, să nu mai folosească căştile. Nu e nevoie de căşti cînd pe scenă (după cum spune Stanislavski) se reprezintă viaţa spiritului omenesc, exprimată într-o formă artistică.

...Realizarea artistică a spectacolului *Steaua fără nume* dovedeşte munca inteligentă, aprofundată şi pasionată, a regizorului Sică Alexandrescu. Acelaşi lucru îl exprimă şi scenograful spectacolului, St. Norris.

(Serafima Birman, Artistă a Poporului a R.S.F.S.R.: Sub impresia întîlnirii... ; *„Sovetskaia Kultura", 14 oct. 1958.)*

Revizorul

„Cu excepţia unor detalii de mică importanţă, în spectacolul romînesc totul corespunde stilului epocii. Decorurile, costumele, aspectul exterior al personajelor corespund spiritului lui Gogol.

Toate sînt create de scenografii Al. Brătăşanu şi N. Bragalia, nu numai cu gust şi graţie, dar şi cu o bună cunoaştere a vieţii de atunci.

Sică Alexandrescu a dezvăluit cu justeţe ţinta satirică a comediei, care demască fără cruţare camarila funcţionărimii parazitare. Şi în acelaşi timp, *Revizorul* pe scena Teatrului „I. L. Caragiale" e un spectacol vesel, plin de umor ; în el răsună rîsul vioi, rîsul învingătorilor. Directorul de scenă n-a născocit trucuri paradoxale, nu a răstălmăcit textul ; eforturile sale creatoare şi le-a îndreptat asupra adîncii pătrunderi a concepţiei autorului. În această privinţă, pentru unii amatori de „rafinamente" regizorale, spectacolul poate să le pară tradiţional, dar el poartă pecetea tratării juste şi vii, din punct de vedere artistic, a lui Gogol. Calitatea importantă a spectacolului este faptul că personajele de bază ale comediei — primarul, Hlestakov, Osip, Zemlianika, Bobcinski şi Dobcinski — sînt bine înţelese de către interpreţi şi jucate în conformitate cu stilul şi spiritul piesei. În acelaşi timp, rămînînd fideli lui Gogol, interpreţii, imperceptibil, l-au apropiat de receptivitatea spectatorului romîn ; în piesa lui Gogol a scînteiat coloritul naţional al artei romîneşti."

(A. Stein : Cu propria lor paletă ; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.)*

„În realizarea scenică, interpreţii nu merg numai pe căile indicate de însuşi Gogol în *Însemnări pentru domnii actori ;* ei au căutat să pătrundă organic în esenţa personajelor lui Gogol, găsind trăsăturile care dezvăluie de la început pînă la sfîrşit, în mod consecvent, lumea lui Skvoznik-Dmuhanovski, a lui Zemlianika, Leapkin-Teapkin şi Hlestakov.

Întîlnirea cu Gogol, prilejuită de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", a adus spectatorilor din Zaporojie o imensă satisfacţie estetică."

(I. Iagnici : Intîlnire cu Gogol ; *„Zaporojskaia Pravda", 30 sept. 1958.)*

ОСТЬ
ДОВ
ГОД ИЗДАНИЯ
СКА
ВТОРНИК
30
сентября
онал „И. Л. Караджале
НИЛОР НЕ Б
СКОГО ГОРОДСКОГО
МОЛДАВИИ И СОВЕТА
ТРУДЯЩИХСЯ
ИН
СКОГО ТЕАТРА
араджале на

ОБЕ
УДЕ
АМИ СВОЕ
ВЕРНОСТЬ РЕА
ТРУЛ НАЦИОНАЛ „И. Л.
ПРИ
АЛ
ПОД ВП
стран, соединяйтесь!
ОБЕ
ОЛ

„Ce s-ar mai putea dezvălui nou în nemuritoarea comedie a lui Gogol, după atîtea montări strălucitoare? Cu toate acestea, regizorul principal al Teatrului Național romînesc „I. L. Caragiale", Sică Alexandrescu, maestru emerit al artei, împreună cu actorii, a știut să trateze într-un chip nou această piesă. Ei au creat un spectacol dinamic, conflicte ascuțite: fiecare chip este subliniat pînă la ultimele limite, fără a se ajunge la vreo contradiție cu logica comportării personajului.

Dramaturgia clasică rusă și-a aflat pe scena romînească o întruchipare demnă de ea."

(*M. Goler:* „Revizorul" pe scena romînească; *„Vecernii Chişiniov", 18 oct. 1958.)*

Bădăranii

„Spectacolul *Bădăranii* este realist, de la început pînă la sfîrșit. În el, locul principal aparține actorului. Oaspeții romîni au creat un ansamblu cu adevărat armonios, ca într-un concert în care nici unul din artiști nu iese în evidență, nu apare pe primul plan, ci se află într-o adevărată comunicare creatoare cu partenerii săi."

(S. Mokulski: În stil autentic de comedie; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.)*

„În spectacolul teatrului romînesc, pe lîngă caracterul de ascuțită satiră al comediei lui Goldoni, care ridiculizează caustic cupiditatea fără margini a negustorilor, ceea ce ne atrage este bogata fantezie regizorală, dezinvoltura și strălucirea interpretării — tot ceea ce se poate numi teatru adevărat."

(N. A. Svetlovidov, Artist al Poporului al R.S.F.S.R.; „Moskovskaia Pravda", 7 oct. 1958.)

Despre unele realizări actoricești

Costache Antoniu: A lăsat o impresie de neuitat bătrînul Tudor Tomescu, redat cu atîta duioșie bărbătească de Costache Antoniu.

(L. Dubinovski; Anii negri; *„Moldova Socialistă", 18 oct. 1958.)*

...pe alegătorul turmentat l-a jucat în chip admirabil Costache Antoniu.

(Iurii Nehoroşev: Strălucitor, cu talent; *„Izvestia", 9 oct. 1958.)*

Cît de expresive sînt la Costache Antoniu mișcările mîinilor lui Udrea, profesorul de muzică, care se imaginează la concert dirijîndu-și „propria simfonie".

(Serafima Birman, Artistă a Poporului a R.S.F.S.R.: Sub impresia întîlnirii; *„Sovetskaia Kultura", 14 oct. 1958.)*

Marcel Anghelescu: Anghelescu este un actor splendid, capabil de o strălucită întruchipare.

(Serafima Birman, Artistă a Poporului a R.S.F.S.R.: Sub impresia întîlnirii; *„Sovetskaia Kultura", 14 oct. 1958.)*

Niki Atanasiu: Avocatul, editorul și redactorul Cațavencu, în interpretarea lui Niki Atanasiu, este veridic și expresiv. Actorul este deosebit de bine, mai cu seamă în scenele de inspirație oratorico-cetățenească.

(I. A. Zavadski, Artist al Poporului al U.R.S.S.: Intîlniri cu prietenii romîni; *„Pravda", 11 oct. 1958.)*

Esența demagogică a lui Cațavencu este dezvăluită pe deplin în actul al treilea...

Patosul ieftin al oratorului de provincie este un fenomen tipic al activistului politic al orînduirii burgheze. Dezinvoltura, finețea de filigran a detaliilor, originalitatea formei scenice îl ajută pe artist să dezvăluie cu profunzime personajul.

(L. Cezza: Personajele satirice ale lui Caragiale pe scenă; *„Sovetskaia Moldavia", 18 oct. 1958.)*

Aura Buzescu: ...interpretează astfel rolul nu prea mare al Mariei Buznea, încît întreaga viață a acestei femei slabe, îmbătrînită înainte de vreme, liniștită, de obicei grijulie și nelimitată în curajul ei plin de sacrificiu, se dezvăluie dincolo de replicile ei laconice, zgîrcite.

(E. Surkov: O înaltă tradiție; *„Sovetskaia Kultura", 9 oct. 1958.)*

Gr. Vasiliu-Birlic: Este un fenomen excepțional. E înzestrat de natură cu un umor de o expresivitate uimitoare. Cînd se află în scenă, chiar foarte puțină vreme, spectatorul îl urmărește tot timpul, îl admiră încîntat și actorul îi rămîne întipărit în minte. În ultimii ani, ca rezultat al unei munci stăruitoare, talentul lui Birlic a crescut, devenind o adevărată măiestrie.

...L-am văzut în cîteva roluri. Este, desigur, un actor eminent.

(I. A. Zavadski, Artist al Poporului al U.R.S.S.: Intîlniri cu prietenii romîni; *„Pravda", 11 oct. 1958.)*

Gr. Vasiliu-Birlic, nu încape nici o îndoială, este unul din comicii de frunte ai timpului nostru. În el se îmbină simplitatea cu o gravitate inimitabilă, naivitatea cu farmecul — trăsături obligatorii unui mare talent de comedie.

(A. Stein: Cu propria lor paletă; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.)*

ДОВЕ
ГОД ИЗДАНИЯ 40
СКАЯ
ВТОРНИК
30
сентября 1958
И. Л. Караджале
НИЛОР НЕ БУ
СКОГО ГОРОДСКОГО
МОЛДАВИИ И СОВЕТА
ТРУДЯЩИХСЯ
ИНЕ
СКОГО ТЕАТРА
араджале на с

ВЕРНОСТЬ РЕАЛ
АТРУП НАЦИОНАЛ
ПОД ВП
стран, соединяйтесь!

Radu Beligan : ...este unul dintre cei mai talentaţi şi mai de seamă artişti tineri ai teatrului romînesc : pătrunzător, pasionat căutător, el este un mare actor-artist, principial şi progresist. Micul său rol Dandanache, în acest spectacol, el îl joacă cu o neobişnuită fineţe, deşi aici e uşor de forţat.

(*I. A. Zavadski :* Intîlniri cu prietenii romîni ; *„Pravda", 11 oct. 1958.*)

Rolul lui Hlestakov este unul din rolurile cele mai complicate din repertoriul comic universal. Radu Beligan, interpretul acestui rol, este, fără îndoială, un minunat actor de comedie. Hlestakov-Beligan este graţios, poartă bine costumul său din Petersburg, lăsînd să se întrevadă că în acest boiernaş înfometat există ceva sărăcăcios şi jalnic. Scena centrală a lui Hlestakov este scena minciunilor. Radu Beligan o joacă cu măiestrie.

(*A. Stein :* Cu propria lor paletă ; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.*)

George Calboreanu : Zemlianika e un şmecher, îmbujorat, cu tichie ; seamănă prea puţin cu un funcţionar rus, dar esenţa caracterului este dezvăluită uimitor de just de către artist.

(*A. Stein :* Cu propria lor paletă ; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.*)

Foarte bun este, de asemenea, George Calboreanu, care-l joacă pe comunistul Mihai Buznea atît de simplu şi de cotidian-veridic încît, la început, pare chiar prea obişnuit, prea cufundat în viaţa de toate zilele. Dar numai la început. Ajungînd să realizeze o absolută autenticitate de trăire, Calboreanu dezvăluie mai tîrziu atîta integritate lăuntrică, un avînt atît de înfocat al tuturor forţelor sale spirituale-umane, încît moral şi ideologic cîştigă o deplină şi covîrşitoare victorie asupra duşmanilor săi. În scena interogatoriului, susţinută de jocul atît de sincer, de puternic şi în acelaşi timp sensibil al lui Iulian Necşulescu (Mircea), el atinge încordarea adevăratei tragedii, neîncetînd nici o clipă să fie acelaşi luptător *de rînd* (dintr-o bucată şi cotidian de simplu) al clasei muncitoare din Romînia. Actorul transmite foarte evident, ideea politică a eroului său. Şi tocmai în aceasta, în adevărul şi măreţia ei, găseşte sprijin pentru arta sa.

Mircea Constantinescu : ...Şi aceeaşi adevărată, omenească pasiune pentru ideile politice ale spectacolului, acelea în numele cărora luptă şi se sacrifică personajele, umple cu sînge viu figura emoţionantă a bătrînului tipograf Pleşa (jucat minunat de Mircea Constantinescu).

(*E. Surkov :* O înaltă tradiţie ; *„Sovetskaia Kultura", 9 oct. 1958.*)

Marietta Deculescu : ...Şi Marietta Deculescu în rolul Necunoscutei, care fumează ţigară după ţigară, n-ar fi putut să ne comunice prea multe despre femeia care porneşte la drum fără ţintă, dacă actriţa n-ar fi înţeles inconştienta dar pasionata aspiraţie a Necunoscutei spre viaţa adevărată.

(*Serafima Birman :* Sub impresia întîlnirii ; *„Sovetskaia Kultura", 14 oct. 1958.*)

Ion Finteşteanu: Artiştii poporului, laureaţi ai premiului de stat, Ion Finteşteanu şi Vasiliu-Birlic, joacă pe un plan autentic de comedie rolurile avocaţilor Farfuridi şi Brînzovenescu.

Întregul caracter al lui Farfuridi se află în fraza sa: „Daţi-mi voie, din două una..."

Principalul nu este că Ion Finteşteanu rosteşte aceste cuvinte în hohotul de rîs al întregii săli, ci că artistul a ştiut să facă din ele cheia rezolvării personajului.

(*V. Laskov:* Mulţumim pentru arta inspirată; *„Pravda Ukraini", 30 sept. 1958.)*

Silvia Fulda şi *Eugenia Popovici:* Artistele Silvia Fulda (Ana Andreevna) şi Eugenia Popovici (Maria Antonovna) au găsit, de asemenea, o rezolvare scenică originală. Mama şi fiica parcă se completează una pe alta. Ambele interprete sînt deosebit de bune în ultimul act, cînd visurile despre viaţa mondenă a Petersburgului sînt spulberate dintr-o dată de realitatea amară.

(*Iurii Iagnici:* Intîlnire cu Gogol; *„Zaporojskaia Pravda", 30 sept. 1958.)*

Elvira Godeanu: Rolul mondenei de provincie este un succes necondiţionat al artistei Elvira Godeanu.

...în arsenalul actriţei nu există procedee speciale de „comedie". Dar figura Zoiei este creată cu severitate, grotesc şi cu o vădită poziţie critică.

(*Iurii Nehoroşev:* Strălucitor, cu talent; *„Izvestia", 9 oct. 1958.)*

Alexandru Giugaru: Este un actor suculent, plin de temperament şi umor, şi bineînţeles un excelent maestru.

(*I. A. Zavadski:* Intîlniri cu prietenii romîni; *„Pravda", 11 oct. 1958.)*

Actorul Al. Giugaru a interpretat cu multă culoare şi talent rolul greu al primarului.

...se poate spune că Giugaru a sezisat şi înţeles însuşi sîmburele rolului.

(*A. Stein:* Cu propria lor paletă; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.)*

...Eu n-am observat nici o tendinţă de şarjare la artist, dar confundarea sa cu eroul, firescul jocului său au dezvăluit cu putere de convingere unică, anume falsitatea onorabilităţii lui Trahanache.

(*A. Lupan:* Primul spectacol al maeştrilor romîni; *„Moldova Socialistă", 16 oct. 1958.)*

Al. I. Ghibericon: ...îl joacă strălucit pe Osip: tot ceea ce îi porunceşte stăpînul, el îndeplineşte indolent şi fără chef; ochii inteligenţi şi pătrunzători ai lui Osip mărturisesc că el înţelege prea bine: stăpînul lui e o „pacoste"... Întreaga lui înfăţişare de naiv ascunde, de fapt, un sceptic viclean.

Ion Manu: ...a găsit excepţional de bine caracteristica exterioară a lui Hlopov. Acest funcţionar, pe jumătate mort de spaimă, este înfăţişat bătrîn şi abătut, cu o mutră acră.

(*A. Stein:* Cu propria lor paletă; *„Sovetskaia Kultura", 11 oct. 1958.)*

ДОВЕ
ГОД ИЗДАНИЯ 40
СКАЯ
ВТОРНИК
30
сентября 1958
ная „И. Л. Караджале"
НИЛОР НЕ БУ
СКОГО ГОРОДСКОГО
МОЛДАВИИ И СОВЕТА
ТРУДЯЩИХСЯ
ИНЕ
СКОГО ТЕАТРА
араджале на

MĂRTURII ALE OAMENILOR DE TEATRU SOVIETICI *

V. Toporkov

Artist al Poporului al U. R. S. S.

MÎNDRIA ARTEI SCENICE ROMÎNEŞTI

Turneul a durat puţin, dar teatrul romînesc „I. L. Caragiale" şi-a cucerit simpatia trainică şi dragostea spectatorului sovietic.

La 8 octombrie, la ultimul spectacol, cînd s-a lăsat cortina peste *Steaua fără nume*, piesa minunată şi plină de poezie a dramaturgului romîn M. Sebastian, moscoviţii care umpleau sala i-au ovaţionat furtunos pe interpreţi şi pe regizorul Sică Alexandrescu. Cei care i-au aplaudat, cu deosebită ardoare şi timp îndelungat, pe romîni au fost oamenii noştri de teatru (regizori, actori, critici), veniţi în număr mare la acest admirabil spectacol. Aceştia au fost entuziasmaţi în unanimitate, au apreciat — pe merit, de altfel — fineţea şi profunzimea măiestriei realiste a acestui teatru care reprezintă o mîndrie a artei scenice romîneşti.

Regia lui Sică Alexandrescu, fără nimic bombastic ca exterior şi fără autoreclamă regizorală, merge pe calea justă a afirmării actorului ca element principal al spectacolului. Bazîndu-se pe individualitatea şi măiestria actorului care acţionează organic, într-un ansamblu armonios, regizorul îşi modelează opera scenică creînd cu migală linia evenimentelor din piesă, o linie reliefată, întotdeauna logic justificată şi neîntreruptă, atingîndu-şi astfel ţelul: acela de a exprima în modul cel mai convingător ideea spectacolului şi stilul lucrării dramaturgului.

Acestea au fost şi mijloacele prin care a obţinut rezultatele strălucite din montarea *Revizorului* lui Gogol. Rămîi uimit cît de exact au fost dezvăluite sensul piesei. existenţa şi caracterele personajelor, precum şi stilul genialei opere a lui Gogol.

Succesul spectacolului se datoreşte şi lui Radu Beligan, care a interpretat cu un deosebit talent rolul lui Hlestakov, şi comicului plin de haz, Vasiliu-Birlic (Bobcinski) inepuizabil ca fantezie, şi marelui meşter Al. Giugaru (primarul), creatorul atmosferei necesare, activ orientate, în care se desfăşoară evenimentele din orăşelul condus de Skvoznik-Dmuhanovski.

Dacă interpretului lui Hlestakov, care după mine a atins perfecţiunea în acest rol atît de complicat, nu-i pot reproşa nimic, pe interpretul rolului primarului l-aş sfătui ca în ultimul monolog să nu se teamă a ieşi din lumea lui îngustă, provincială. Văzîndu-se înşelat, primarul pungaş este atît de uluit de cele întîmplate, încît gîndeşte pe „scară mondială": „Priviţi, priviţi, oameni buni, uitaţi-vă creştinătate, priviţi cu toţii cum s-a îndobitocit primarul" etc. Aici trebuie să simţi tot patosul lui Gogol, să te ridici pe culmile lui, să treci — cum s-ar spune — „dincolo de rampă".

În acest caz, rolul va deveni mai masiv, va avea un final adevărat, iar satira lui Gogol va fi şi mai puternică, şi mai evidentă.

Ca încheiere, nu pot decît să-mi exprim regretul că turneul teatrului romînesc a fost atît de scurt. Să sperăm însă că, într-un viitor apropiat, se va repeta şi că ne vom putea desfăta din nou cu arta înaltă şi subtilă a maeştrilor din teatrul romînesc care poartă numele lui Caragiale.

В. Топорков

---

* Articole scrise special pentru revista „Teatrul".

A. Şaps

Artist emerit al R. S. S. B., regizor la Teatrul Mossoviet

VĂ MULŢUMESC, PRIETENI DRAGI

Cunoştinţa mea cu talentatul colectiv al Teatrului „I. L. Caragiale“ a fost făcută cu cîţiva ani în urmă, la Bucureşti.

Atunci vizionasem *O scrisoare pierdută, Zori deasupra Moscovei* şi *Trei surori*, spectacole montate extrem de original şi cu roluri interesant rezolvate în fiecare din ele. Bineînţeles că impresia cea mai profundă mi-a lăsat-o spectacolul *O scrisoare pierdută*; şi este firesc să fie aşa, căci cine oare alţii decît maeştrii artei romîneşti ar putea rezolva în mod clasic opera acestui autor scînteietor, cu generoasa galerie de caractere surprinse din societatea vremii lui?

Îmi mai aduc aminte că tot atunci, într-un schimb de păreri, l-am auzit pe Radu Beligan spunînd: „Caragiale este Gogol al nostru“.

De atunci au trecut ani. Şi iată că la Moscova ne sosesc vechii prieteni şi-l aduc nu numai pe Gogol al lor, ci şi pe Gogol al nostru.

Revizorul lui Gogol l-am văzut de multe ori pe scenele teatrelor noastre din capitală şi din ţară; am văzut şi interpreţi excepţionali ai rolurilor Hlestakov, Primarul, Bobcinski, Dobcinski...

Dar pot spune fără exagerare că Teatrul „Caragiale“ a creat un spectacol perfect, într-adevăr gogolian, cu multe personaje rezolvate scînteietor, un spectacol de ansamblu, în care, pe toţi cei aflaţi în compartimentele ce li s-au fixat cu precizie, îi uneşte o singură voinţă: aceea a regizorului Sică Alexandrescu.

Victoria în acest spectacol este o victorie principială, obţinută într-o direcţie deosebit de grea. Căci *Revizorul* lui Gogol este o lucrare scrisă în stilul unei adevărate simfonii: aici nu există nici o notă în plus sau în minus, aici în dosul fiecărei fraze se ascunde un subtext profund şi cu multiple semnificaţii, pe care numai artiştii adevăraţi sînt în stare să-l transmită. Or, tocmai aşa s-a şi întîmplat.

E greu să-i detaşezi pe solişti din această orchestră; totuşi, echitatea cere o apreciere deosebită pentru Al. Giugaru, excepţionalul primar, şi pentru Radu Beligan, care a jucat întregul rol al lui Hlestakov, şi în special scena beţiei, cu o măiestrie de virtuoz, şi pentru gurile rele ale judeţului, Bobcinski şi Dobcinski (Gr. Vasiliu-Birlic şi Marcel Anghelescu), şi pentru slugarnicul Luka Lukici (Ion Manu) şi... Dar, ce m-o fi apucat? Aşa aş putea să transcriu tot programul, toţi interpreţii, şi să continuu cu pictorul scenograf Al. Brătăşanu, cu realizatoarea costumelor N. Bragalia, care au creat uimitor de veridic atît casa primarului cît şi hotelul şi au îmbrăcat cu deosebită precizie toate personajele acestui strălucit spectacol în costume legate organic de ele. Ce aş mai putea spune? Că sînt nemărginit de fericit că Teatrul „Caragiale“, care a pus atît de măiestru în scenă piesele autorilor romîni, a obţinut o victorie şi în montarea *Revizorului*.

А. Шапс

Sică Alexandrescu

DRUMUL TEATRULUI NOSTRU E BUN

Turneul nostru în Uniunea Sovietică a luat sfîrșit. Precum se știe, prima scenă a țării noastre a înregistrat cu acest prilej un răsunător succes. În afara mîndriei legitime pe care ne-o dă, acest succes ne pune în față mari răspunderi. Înainte de orice, cred că se impune o analiză temeinică a aprecierilor culese în țara celei mai înaintate arte teatrale din lume. Sîntem obligați să studiem cu o mare atenție tot ce s-a scris despre teatrul nostru, să nu trecem cu ușurință peste observațiile critice întîmpinate, dacă vrem ca acest turneu să însemne cu adevărat urcarea unei noi trepte în activitatea viitoare.

Cîteva concluzii globale însă pot fi trase chiar de pe acum. Cred că reprezentațiile date de noi s-au bucurat, în general, de o caldă și entuziastă primire din partea publicului sovietic și a marilor specialiști de teatru care le-au văzut, grație fidelității teatrului nostru față de realism. Cele cinci spectacole jucate, deși diferite în prezentarea lor, în haina lor specific-spectaculară, sînt reprezentații realiste. N-am făcut concesii exhibiției gratuite și — mai bine sau mai puțin bine — ne-am străduit, cu prilejul fiecărei înscenări, să transmitem cît mai fidel mesajul piesei. *Scrisoarea pierdută* îmbracă un alt vestmînt scenic decît *Bădăranii,* de pildă, iar *Revizorul* nu seamănă cu *Steaua fără nume,* în ceea ce privește expresia spectaculară, după cum *Anii negri* au solicitat o altă manieră de expunere decît cele patru comedii cu care am plecat la drum. Dar, deși diferențele de exprimare scenică sînt profund marcate — cerute, credem noi, de conținutul fiecărei piese în parte —, toate spectacolele noastre, judecate împreună sau separat, rămîn realiste, relevînd efortul nostru de a oglindi viața în ceea ce are ea mai esențial și mai convingător. N-am umblat după ecuații sterile și intelectualiste, n-am încercat ispita despicării firului în patru, am respectat, după puterile noastre, logica fiecărei lucrări, și ne-am silit să transmitem emoția onestă, necontrafăcută, a piesei, printr-un joc actoricesc simplu, direct, logic, emoțional. Rămînem devotați ideii de inovație, dar nu vom face niciodată inovația de a căuta inovații cu orice preț. Dacă piesa aduce în cîmpul descoperirilor noastre sugestii menite să îmbogățească în mod convingător capacitatea de sugestie a textului, atunci inovația crește firesc, ca ramura din arbore. Altminteri, ai de-a face cu uscături antiartistice, antispectaculare și antipopulare, pe care măsura și bunul simț al marelui public le resping. Jocul actorilor noștri a cucerit prin simplitate, dar și prin nerv, prin vervă, prin ritm. N-am năzuit să facem din actori simple marionete în spatele cărora să se vadă sforile înfumurate ale regizorului.

Dacă directorul de scenă a avut succes, este datorită faptului că, prezent în spectacol, n-a fost văzut de public. Înseamnă că actorii au asimilat spectacolul pînă la punctul ce trebuie necontenit urmărit, punct maxim, cînd spectacolul e atît de mult al lor, încît devine exclusiv al spectatorului din stal, care a uitat că se află la teatru. Scriu acest lucru fiindcă din nou văd că se agită prin presă condeie care descoperă acum, în al șaselea deceniu al veacului nostru, probleme ce erau actuale prin 1922, cu privire la „teatralizarea“ teatrului. Am impresia că descifrez în această pompoasă punere de problemă un mare, un năstrușnic balon de săpun. Teatrul e teatru, sau nu e nimic. Un teatru ce trebuie „teatralizat“ încît spectatorul să aibă emoția că e la teatru, dar *să nu uite* că e în teatru, seamănă cu efortul clinico-ridicol de a gîndi un cerc oarecum pătrat. Ne vom feri deci și pe viitor de asemenea curse, chiar dacă unii foarte subțiri teatrologi ne consideră învechiți. Ne consolează aprecierile lui Toporkov, Markov, Zavadski, Stanițin, Țariov.

Nu va trebui în schimb să neglijăm, cum am mai spus, aprecierile negative ale iluștrilor noștri critici sovietici. Unele din decorurile noastre nu le-au plăcut, de pildă, descifrînd aici oarecare tendințe de alunecare pe o pantă naturalistă. Ne-au făcut de asemenea observații cu privire la felul cum au fost concepute unele roluri, și multe din criticile aduse sînt cît se poate de îndreptățite. Vom avea curînd, traduse în întregime, toate cronicile — vreo patruzeci — ce s-au scris cu prilejul turneului nostru și le vom studia temeinic.

Ceea ce ne bucură însă — și acest lucru îl putem declara fără teama de a fi bănuiți că ne-am pierdut modestia — este faptul că munca noastră a plăcut, că a plăcut foarte mult.

Înseamnă că drumul teatrului nostru e bun. Îl vom urma cu fidelitate, încredințați că, prin rîvnă, disciplină și prin credință față de îndrumarea de către partid a vieții noastre artistice, vom obține în viitor succese și mai mari și mai îmbucurătoare.

George Calboreanu

CU MIHAI BUZNEA ÎN UNIUNEA SOVIETICĂ

Am pregătit rolul lui Mihai Buznea într-un timp extrem de scurt, lucrînd concomitent la conturarea scenică a acestui erou și a personajului gogolian Zemlianika. Două personaje, doi poli opuși! La un pol, hazliul și dolofanul epitrop al așezămintelor de binefacere din micul orășel al Rusiei țariste, în care Gogol l-a adus pe falsul revizor. La celălalt pol, chipul comunistului ilegalist, erou al luptei revoluționare din Romînia burghezo-moșierească. La un pol, un rol de cîteva vorbe, făcut mai mult din mirări mute și șoapte insidioase. La celălalt, un rol dens, complex, plin de dramatism, care evoluează de la scenele aproape banale din tabloul întîi la răsunătorul rechizitoriu pe care eroul îl adresează în ultimul tablou, de pe banca acuzaților, întregii orînduiri sociale. Două roluri, două lumi.

Am repetat cu plăcere și dăruire. M-a atras de la început rolul lui Mihai Buznea, un rol de vajnic luptător pentru cauza poporului, a cărui voință de luptă împotriva unei orînduiri nedrepte nu poate fi frîntă, în ciuda persecuțiilor și a schingiuirilor la care sînt supuși el și ai lui. Îmi place figura lui Buznea, care îmi apare ca o verigă din lanțul de eroi revoluționari interpretați de mine: de la Verșinin din *Trenul blindat,* țăranul rus devenit conducător de partizani în timpul revoluției, pînă la Berest din *Platon Krecet,* conducătorul comunist din epoca construcției socialismului. Mihai Buznea este un personaj în care voința dîrză a luptătorului neobosit se împletește cu sentimente de caldă umanitate, de dragoste pentru ai săi, pentru prieteni. Lucram intens, cu gîndul la examenul greu care mă aștepta, întîlnirea cu un public care nu mă cunoștea, pe care nu-l cunoșteam, care nu-mi cunoștea limba pentru a-mi înțelege personajul prin grai și de a cărui exigență mă convinsesem mai de mult, văzînd spectacolele admirabile prezentate la noi de teatrele sovietice în turneu.

Am avut prilejul să mă conving și de data aceasta, ca și în alte rînduri, de un adevăr al artei noastre: rolul pregătit acasă și în repetiții capătă viață numai în contact cu publicul. Creația actoricească are această trăsătură caracteristică: ea nu se poate lipsi de contacul cu publicul, care constituie, de fapt, un factor indispensabil al însuși actului creației. Abia în fața publicului îmi dau seama de părțile bune, reușite, și de părțile slabe ale unui rol pregătit de mine, și care acasă poate să mi se pară fără cusur. Or, de data aceasta aveam să mă aflu în fața unui public necunoscut, în fața căruia personajul trebuia să trăiască și să acționeze astfel, încît să-l convingă de adevărul actelor sale.

Datele raționale ale rolului le aveam. Știam ce vreau. Îmi fixasem momentele-cheie ale rolului. Și iată că, în contactul cu publicul, acest public minunat, sensibil, unele momente au căpătat o mai mare vigoare, iar altele au apărut mai puțin însemnate.

În pregătirea rolului am ținut foarte mult seama de tabloul al treilea, în care Buznea apare în casa prietenului său Tudor Tomescu, dezvăluind calitățile unui activist în plină acțiune, manifestînd în același timp sentimente de caldă umanitate față de Tudor, duioșie față de Dan, dragoste fierbinte pentru fiica sa. Am contat foarte mult pe acest tablou, pentru apropierea eroului meu de public, pentru cunoașterea sa în plină activitate. Am lucrat în amănunt fiecare fragment în parte, pentru a nu lăsa să scape nici o nuanță a caracterului eroului.

În fața publicului însă, eroul meu s-a impus mult în tabloul al cincilea, în scena interogatoriului la siguranță. Și aici îmi era clar scopul acțiunii mele scenice: trebuia ca, prin stăpînire de sine și voință neclintită, eroul meu să-l domine pe inspectorul Gheorghian, pe care calmul lui Buznea îl face să-și piardă cumpătul din ce în ce mai mult. Actorul își simte publicul, chiar atunci cînd acesta tace. Simte cînd l-a prins, simte cînd l-a scăpat. Am simțit, în scena aceasta a interogatoriului, că publicul „a fost prins". Tensiunea scenei a crescut. Fapt semnificativ: atît la Zaporojie, cît și la Moscova și la Chișinău, ieșirea lui Mihai Buznea din cabinetul inspectorului (din scenă) a fost salutată, cu regularitate matematică, cu aplauze la scenă deschisă.

Încercînd să-mi lămuresc acest fenomen, am ajuns la concluzia că scena interogatoriului captează publicul prin dramatismul ei direct, nemijlocit. Aici se înfruntă direct, la vedere, două voințe, două caractere. Înfruntarea lor, pe viață și pe moarte, ține încordată atenția spectatorilor. În tabloul al treilea, eroul meu e mai mult demonstrativ, acționează în vederea unor scopuri dinafara scenei, organizează, declară. Lupta nu se duce direct. Abia în scena cu Adrian, eroul e pus în fața unei realități potrivnice, pe care încearcă s-o combată, dar nu direct. Aici am simțit din nou încordîndu-se atenția publicului.

În ultimul tablou, eroul meu ține un adevărat discurs agitatoric, care captează publicul, prin dramatismul situației paradoxale: acuzatul din boxă devine acuzatorul domnilor care au condus dezbaterile și, în același timp, acuzatorul întregii societăți pe care acești domni o reprezintă. M-am străduit aici să dau eroului meu putere de convingere, un aspect monumental în toată simplitatea pe care i-am păstrat-o pînă atunci, transmițînd cu glasul limpede mesajul luptătorului pentru dreptatea poporului. Am impresia că publicul sovietic mi-a înțeles mesajul.

N. A. Mihailov, ministrul Culturii al U.R.S.S. (x), şi V. Toporkov (xx), întreţinîndu-se cu Gr. Vasiliu-Birlic şi Radu Beligan

Radu Beligan

ÎNTÎLNIRILE MELE CU HLESTAKOV

În 1945, Sică Alexandrescu, pe atunci director artistic al Teatrului Comedia, intenţionînd să monteze *Revizorul* (era o veche dorinţă a sa), mi-a propus să joc pe Hlestakov. I-am spus de la început că nu am curaj, că mă simt prea tînăr şi prea lipsit de experienţă pentru problemele complexe pe care le pune interpretului acest rol, unul din cele mai grele din repertoriul comic universal. (Maestrul Calboreanu, care l-a interpretat acum trei decenii, îl socoteşte pe Hlestakov — din punctul de vedere al dificultăţilor rolului — un „Hamlet al comediei".)

Şapte ani mai tîrziu, cu prilejul centenarului lui Gogol, Teatrul Naţional şi-a luat ca sarcină înscenarea *Revizorului*. De data aceasta, împrejurările mă „forţau" să încerc.

Munca a fost lungă şi anevoioasă. Am început studiul, pilotat cu mînă de maestru de Sică Alexandrescu. Şi pentru că în acea perioadă amîndoi eram pasionaţi de descoperirea lui Stanislavski, am încercat să lucrez rolul după „sistem". A fost cea dintîi aplicare practică pe care o făceam după ce îmi însuşisem oarecum teoria. Felul în care am lucrat acest rol, potrivit îndrumărilor „sistemului", l-am descris mai pe larg într-un articol din „Contemporanul", publicat în iulie 1953.

Dacă la desluşirea şi conturarea caracterului lui Hlestakov „sistemul" mi-a fost o nepreţuită busolă, scrierile clasicilor ruşi, articolele lui Belinski, celelalte opere ale lui Gogol, cît şi „explicaţiile" lui „pentru cei care ar dori să joace bine *Revizorul*", notele contemporanilor şi întregul material bibliografic şi documentar pe care l-am avut la dispoziţie mi-au dat posibilitatea de a-mi forma clar în minte tabloul Rusiei, în care îşi ducea viaţa eroul meu şi din care făcea parte. Căci una din sarcinile actorului este aceea de a lăsa personajului naţionalitatea pe care i-a dat-o autorul. În acest scop, Ministerul Culturii ne-a oferit, maestrului Alexandrescu şi mie, o călătorie de studii la Moscova. Am văzut multe spectacole, căutînd mai ales pe acelea ale clasicilor ruşi, şi două puneri în scenă ale *Revizorului* la Teatrul Mic Academic şi la Teatrul Armatei. Contacul cu tradiţia de interpretare a celebrei comedii, pe lîngă faptul că avea să îmbogăţească spectacolul nostru, ne-a uşurat pătrunderea — pe cale actoricească — a specificului naţional rus.

Nu de mică importanţă au fost convorbirile interesante pe care le-am avut, în timpul şederii la Moscova, cu A. Popov şi cu regretatul K. Zubov, cei doi regizori ai piesei, de la Teatrul Armatei şi Teatrul Mic. Avînd în urma lor mulţi ani de activitate teatrală după şcoala lui Stanislavski, am învăţat de la ei preţioase adevăruri şi am căpătat sfaturi şi îndrumări. Nu pot uita cît de sugestiv şi plastic explica Alexei Popov caracterul lui Hlestakov, dîndu-mi o minunată cheie pentru pătrunderea lui!

Mare valoare documentară a avut pentru noi şi filmul *Revizorul*, pe care l-am văzut de cîteva ori, înainte şi după desăvîrşirea muncii noastre.

Consider că de la premiera spectacolului, care a avut loc în 1952, şi pînă astăzi am adus substanţiale îmbunătăţiri interpretării mele. În clipa de faţă, acest proces de şlefuire continuă cu fiecare spectacol.

Ion Finteşteanu

CE NU AU VĂZUT SPECTATORII

Radioul şi presa au adus la cunoştinţa publicului, cu lux de amănunte, succesul pe care l-a obţinut Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" în turneul din Uniunea Sovietică. Eu — care am fost o modestă violă în orchestra colectivului nostru — n-aş face decît să repet fapte şi concluzii deja cunoscute. M-am gîndit să desprind din amintirile — inedite — ale voiajului nostru, unele pe care să vi le împărtăşesc în spaţiul ce mi s-a acordat cu ospitalitate de către revista „Teatrul".

***

Ne aflam în pauza actului II al *Scrisorii pierdute*, pe care o jucam pe scena lui „Detski Teatr" din Moscova. Trecusem de emoţiile primelor replici şi ne pregăteam să întîmpinăm — susţinuţi de aplauze — replicile actului III. În timp ce maşiniştii forfoteau pe scenă, schimbînd decorurile, urmăriţi cu privirea şi gura de neobositul Sică Alexandrescu — care cred că nici nu a dormit timp de patru săptămîni cît a durat turneul — ne-am pomenit invadaţi... luaţi cu asalt! Asaltul avea însă ceva ciudat. Părea foarte organizat şi chibzuit, fiindcă auzeam glasuri care se întretăiau, se suprapuneau întrebări:

— *Gde* Farfuridi?
— *Gde* Brînzovenescu?
— *Gde* Zoiţica?
— *Gde* Trahanache?... Unde? Unde?

Ne căutau pe numele nostru caragialesc, actorii Teatrului de Satiră din Moscova, care jucaseră şi ei comedia marelui nostru clasic. Aşa s-a întîmplat că Sică Alexandrescu intrînd în cabine, s-a trezit că avea cîte doi Brînzoveneşti, doi Tipăteşti, două Zoiţici, doi Farfurizi.

Ne-am îmbrăţişat cu noii noştri prieteni, ne-am schimbat insignele (ale lor cu Teatrul de Satiră, ale noastre cu chipul lui Caragiale) şi, pentru a imortaliza acest moment de împrietenire, ne-am fotografiat doi cîte doi, pe personaje (Pristanda cu Pristanda, Coana Zoițica cu Coana Zoițica, Farfuridi cu Farfuridi, Brînzovenescu cu Brînzovenescu și așa mai departe).

***

Desigur că ar fi interesant de cunoscut emoțiile prin care am trecut cu toții, seară de seară, timp de 30 de zile cît am purtat mesajul graiului romînesc în fața celui mai sever arbitru de teatru: publicul sovietic. Pentru a fi putut înregistra starea *permanent emoțională*, în care am trăit în acest timp, ar fi fost necesar un adevărat... seismograf, deoarece și emoțiile noastre au avut un caracter... *curat seismic*.

Poate v-ar interesa în ce fel ne manifestam fiecare în parte în culise, unii așteptînd intrarea în scenă, alții supraveghind spectacolul.

Să începem cu conducerea, evident.

Aurel Baranga se plimba nervos peste tot; din culise în cabine, din cabine în culise, în sală, iar în culise, gata-gata să intre în scenă după noi.

Sică Alexandrescu are, ca orice om de teatru însemnat, ticurile lui: își mîngîie scurt de două ori nasul și-și ciocănește de trei ori fruntea cu degetele. Din pricina emoției, uneori se întîmpla ca ticurile să se încurce și Sică să-și *ciocănească nasul* și să-și *mîngîie fruntea*.

Cine-l privea pe *Calboreanu*, parcurgînd drumul de la cabină la scenă, în *Anii negri*, dacă n-ar fi știut ce joacă, nu și-ar fi închipuit că interpretează pe muncitorul Buznea. Emoția lui era nespus de mare, însă și-o ascundea vitejește, împrumutîndu-și expresia voievodală a domnilor romîni în prejma marilor bătălii.

Sub masca lui patriarhală, sub calmul lui aparent, *Costache Antoniu* tăinuia cu greu clocotul dinăuntru.

Aura Buzescu avea înghețat pe figură un zîmbet cu totul străin de tumultul ei interior; își frîngea ușor mîinile, cît pe-aci să se volatilizeze din exces de sensibilitate.

Vasiliu-Birlic, mai nervos, mai agitat, mai neastîmpărat ca de obicei, ca argintul viu, exagerat preocupat de toaleta nasului... care îi trăda emoția.

„...ne-am fotografiat doi cîte doi, pe personaje... Farfuridi cu Farfuridi (I. Fintești eanu și V. Lepko), Brînzovenescu cu Brînzovenescu (G. Tusuzov și Gr. Vasiliu-Birlic), și așa mai departe".

Lui *Beligan*, palid sub machiaj, i se adîncise cuta gîndirii dintre sprîncene, devenise mai filozof. La întrebări răspundea foarte scurt şi foarte... îndepărtat.

Giugaru, de teamă parcă să nu-l ia emoţia pe sus, punea picioarele mai cu nădejde pe pămînt, să se încredinţeze că-l stăpîneşte.

Marcel Anghelescu rîdea cu uşurinţă şi la glumele neizbutite.

În timp ce *Eugenia Popovici* se smiorcăia chiar cînd cerea un pahar cu apă.

Niki Atanasiu devenise excesiv de volubil, parcă pentru a compensa tăcerea lui Costache Antoniu.

Elvira Godeanu triplase doza de cafea, cu care stimula de obicei nervii coanei Zoiţica.

Lui *Ion Manu* îi pierise şi graiul, şi fantezia, pe care altădată o risipea persiflînd — epigramatic — „defectele" colegilor. Acum, topit cum era, constituia el însuşi poanta unei epigrame.

Ghibericon îşi manifesta emoţia cu cîteva ore înainte de spectacol, cîntînd arii din opere şi încercînd să se pună cît mai bine în *mască*.

Iar *Brancomir*, ca să-şi controleze *dicţiunea*, recita, cu glas ridicat, versuri umoristice.

Să nu vă imaginaţi însă că observînd toate aceste manifestări emotive ale colegilor mei, eu am fost scutit de ele. În ziua şi în preziua spectacolului — ce se-ntîmpla, nu ştiu — dar deveneam maniac: eram un fel de „bolnav închipuit". Toate junghiurile, toate nevralgiile, guturaiurile mă asaltau, mă încolţeau, puneau stăpînire pe mine... Încolo eram foarte calm.

***

Cu toate aceste emoţii, manifestate într-un fel sau altul, de cîte ori ne aflam pe scenă, animaţi de aplauzele bunilor spectatori sovietici, calzi, sensibili, receptivi, entuziaşti şi răsplătitori, uitam de toate grijile, scăpam de toate stihiile emoţiilor, ne vindecam de toate junghiurile. Cu fiecare lăsare de cortină, cîştigam un nou galon, căpătam un nou impuls, şi inima noastră actoricească lăcrima de bucurie că scriem astfel încă o pagină de glorie în ceaslovul artei teatrale romîneşti.

„Cu fiecare lăsare de cortină, căpătam un nou impuls, şi inima noastră actoricească lăcrima de bucurie..."

Finalul piesei „Revizorul" (fragment)

Al. Popovici

MAEŞTRII ÎN FIGURAŢIE

Problema spectacolului teatral privit ca rezultanta unei munci creatoare *colective* a frămîntat totdeauna pe artiştii care şi-au îndreptat talentul lor pe linia metodei realismului socialist.

Stanislavski spune despre aceasta: „Creaţia colectivă pe care se bazează arta noastră, cere neapărat un ansamblu unitar şi cei care-l nesocotesc, săvîrşesc o crimă nu numai împotriva tovarăşilor lor, ci chiar împotriva artei pe care o slujesc" (K. S. Stanislavski, *Etica).*

Înţelegerea regizorului cu privire la acest *ansamblu unitar* am putut-o descifra în spectacolele pe care Teatrul Naţional din Bucureşti le-a pregătit pentru turneul în Uniunea Sovietică. Nu ne vom ocupa de spectacole, în ceea ce oferă, fiecare în parte, ca trăsături şi valori specifice. Cronicarii, la rubricile respective, vor face desigur această operaţie.

Ne-am îndreptat privirile mai cu seamă spre un factor arar avut în seamă în cronici, dar care poate vorbi cu precădere despre importanţa ce s-a acordat, în aceste spectacole, unităţii de ansamblu: *figuraţia.*

Nu e nevoie să încerci o trecere în revistă a istoriei teatrului pentru a observa că acest capitol a fost poate cel mai neglijat de-a lungul vremii în spectacol. Figuraţia întregea de obicei, mai mult pentru decoraţie, scena, cu cîte o „figură" oarecare sau mai multe, neindividualizate, cu cîte o „barbă" oarecare, un „oştean", o „voce" ori, după indicația vagă, consacrată, a dramaturgilor, cu... „popor". Marii actori se întilnesc nu o dată în descrierea aceluiași episod atunci cînd în „amintiri" evocă figurația — același amar episod — lung șir de indivizi adunați cu totul la întîmplare, aliniați pe un rînd, cărora un peruchier plictisit le aplică la iuțeală cîte o barbă imensă, ori o perucă...

În felul acesta, ca „figuranți", au luat ei contact cu teatrul!

Și nu întîmplător, în amintirile acelorași mari actori, cele mai triste dar și cele mai vesele pagini totodată sînt tocmai acelea care evocă debutul lor teatral în figurație, contact amar cu scîndurile scenei: apariții la voia întîmplării, fără nici o îndrumare artistică. De aceea, chiar spectacolele mari din trecut, spectacolele axate în jurul a două-trei vîrfuri actoricești, aveau un aspect jalnic ori de cîte ori figurația *năvălea* în scenă. Chiar unul din cei mai îndrăzneți regizori romîni, renumit pentru maniera sa originală de a-și monta spectacolele, a apelat, de pildă, atunci cînd a avut nevoie de o figurație numeroasă, pentru tabloul nopții valpurgice din *Faust*, la serviciile unui... regiment de ostași, cărora li s-a dat îngăduința de a-și executa neașteptata lor „funcție" artistică, cu un zel foarte cazon. Bineînțeles, rezultatul a fost lamentabil, deși dincoace de incidentul figurației, spectacolul prezenta momente valoroase.

Mi-am reamintit despre toate acestea recitind notele luate de Gorceakov, la repetițiile conduse de marele Stanislavski, înainte de premiera piesei *Prea multă minte strică* de Griboedov. Gorceakov căpătase sarcina de a lucra scena „oaspeților" din actul al treilea. E vorba despre invitații care sosesc la balul pe care-l organizează Famusov.

Vădind o grijă minuțioasă pentru fiecare rolișor, chiar episodic, chiar „de figurație", Stanislavski arată că regizorul este obligat să-și pregătească schema intrărilor și a trecerilor grupurilor separate într-o scenă de masă, urmînd ca din sală el să corecteze apoi totul în raport cu expresivitatea scenei.

Într-una din lungile discuții pe care marele dascăl al regiei realiste le purta cu asistenții săi, el se adresă lui Gorceakov (cităm după Gorceakov):

„— Iată, uite aici, am pregătit un „chestionar" pentru oaspeți. Verifică după el, zilele acestea, pe actorii dumitale, vezi dacă ei știu ce-i necesar ca să apară ca oaspeți pe scenă în *Prea multă minte strică.*

Konstantin Sergheevici îmi înmînă o foaie de hîrtie pe care era scris:

1) Cine ești? Numele, numele tatălui, numele de familie. Componența familiei dumitale. Starea socială. Unde locuiești la Moscova? Strada. Aspectul exterior al casei. Cîte camere aveți? Planul locuinței. Mobilierul camerei dumitale.

2) Ce ai făcut azi dimineață, oră cu oră („cursul zilei")? Ce succese și ce insuccese ai înregistrat în cursul zilei? Ce treburi ai făcut în cursul zilei și pe cine ai întîlnit?

3) Ce atitudine ai dumneata față de Famusovi? Ești o rudă sau o cunoștință de-a lor? Cum ai aflat despre serata Famusovilor? De unde îi cunoști pe Gorici, pe Griumini, pe Tugouhovski, pe Hlestova, pe Ceațki? (eroi din *Prea multă minte strică* — n.n.).

4) Părerile dumitale despre viața contemporană dumitale (epoca comediei *Prea multă minte strică)?* Atitudinea dumitale față de ideile lui Ceațki și ale lui Famusov?

5) Ce și cui îi vei povesti mîine despre balul de la Famusovi?"

Stanislavski cunoscuse de aproape vestitul teatru din Meiningen, celebru și pentru procedeele exterioare de organizare a scenelor de masă, datorită unei discipline severe dar formale. Acest teatru comanda autorilor dramatici să compună mici texte chiar pentru interpreţii „muţi", iar figuranţii debitau aceste roluri în timpul scenelor de masă (se citează „scena taberei" din *Wallenstein* de Schiller).

Stanislavski însă a urmărit cu totul altceva — a dorit totdeauna ca actorul să-şi creeze chiar el viaţa sa scenică pe baza deplinei cunoaşteri a vieţii, apelînd la creaţia sa conştientă, pe baza fanteziei sale legată de profunda cunoaştere a piesei.

M-am oprit la toate acestea pentru că figuraţia din turneul Teatrului Naţional din Bucureşti ridică probleme de un ordin cu totul special şi nu numai pentru că, de astă dată, ea cuprinde artişti ai poporului, artişti emeriţi şi artişti fruntaşi. Faptul desigur poate fi socotit ca avînd un caracter incidental, el demonstrează ataşamentul, dragostea marilor noştri actori faţă de instituţia lor, prima noastră scenă, ei oferindu-se *voluntar* să participe la figuraţie.

Ion Finteşteanu sublinia, de altfel, aceasta, declarînd că participarea actorilor de primul rang la figuraţie e, în acelaşi timp, şi un semn de dragoste pentru Teatrul Naţional, dar şi un semn al preţuirii şi emoţiei cu care aceştia privesc întîlnirea cu exigentul public sovietic, urmărindu-se ca fiecare spectacol să aibă o puternică coeziune artistică.

Analizînd, chiar sumar, realizarea „actorilor fără cuvînt" din *O scrisoare pierdută, Revizorul* şi *Anii negri,* piese care au solicitat numeroase prezenţe scenice, trebuie să acordăm meritul principal pentru armonia acestei orchestre complexe, dirijorului ei — Sică Alexandrescu.

Există şi în *Revizorul* o scenă a „oaspeţilor". În actul V, primarul, Anton Antonovici, invită notabilităţile oraşului pentru a le anunţa că s-a „procopsit", logodindu-şi fiica cu „revizorul" Hlestakov. Pe lîngă figurile cunoscute spectatorilor (Luka Lukici, Bobcinski, Dobcinski şi ceilalţi) apare deodată o faună uluitoare. Viziunea oraşului, scufundat undeva în stepă, se întregeşte, se amplifică: un întreg univers mărunt colcăie în casa primarului. Geografia oraşului, a cărui perspectivă decorurile nu ne-au oferit-o, se deschide brusc. Oamenii, fără a rosti vreun cuvînt — spun totul. Viaţa lîncedă a orăşelului se înfăţişează aidoma.

Iată un bătrîn tabetic!

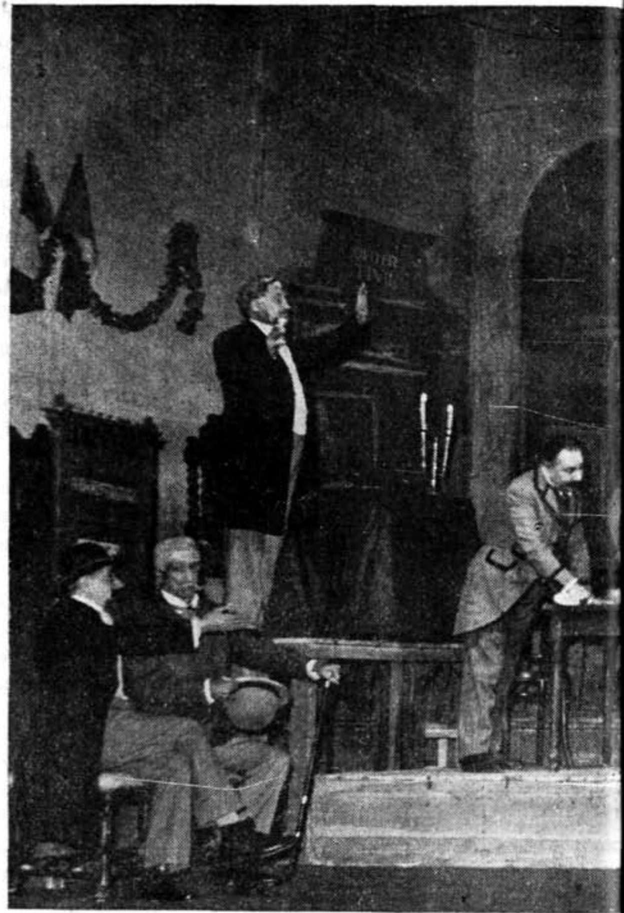
Să-l înregistrăm în chestionarul lui Stanislavski:

—Numele şi familia nu au importanţă. Are o familie grea, numeroasă. Desigur nevasta, care n-are o rochie de seară de „bon-ton", a rămas acasă. E căsătorit, cu mulţi copii, pe care-i tot plasează în slujbe. De aceea îl cultivă pe Anton Antonovici. Are o casă mică, desigur cu grădină. De astăzi dimineaţă, de cînd a aflat „povestea", e în agitaţie. E obosit căci a alergat toată dimineaţa să spună şi să afle veşti din casa primarului. Nici n-a mîncat de emoţie. E puţin înciudat că n-a sosit primul să felicite... I-au luat-o alţii înainte. De fapt, pe primar îl dispreţuieşte, îl socoate un porc norocos. După aflarea adevărului, iese printre primii pentru a-şi consuma apoi bucuria răutăcioasă...

Realizator: *Ion Finteşteanu.*

Un alt invitat are un aer „boem". Lavaliera şi părul răvăşit trădează pe un profesor de clavir sau poate unul de franţuzească. E şi el un om nu prea înstărit. Probabil burlac, căci vestimentaţia îi e în dezordine. Are maniere, surîsul i-a rămas încremenit pe buze, surprins de lava timpului. Pare dezinteresat, dar ştie să tragă foloase cînd trebuie; o curtează pe primăreasă, îşi dă părerea asupra toaletelor, are şi „principii". O, desigur, în tinereţe a fost şi revoluţionar, a explicat odată *ştiinţific* o eclipsă de lună... etc. etc...

Posesorul acestei fişe actoriceşti: *Costache Antoniu.*



Sus : *Ion Manu și Marcel Enescu*

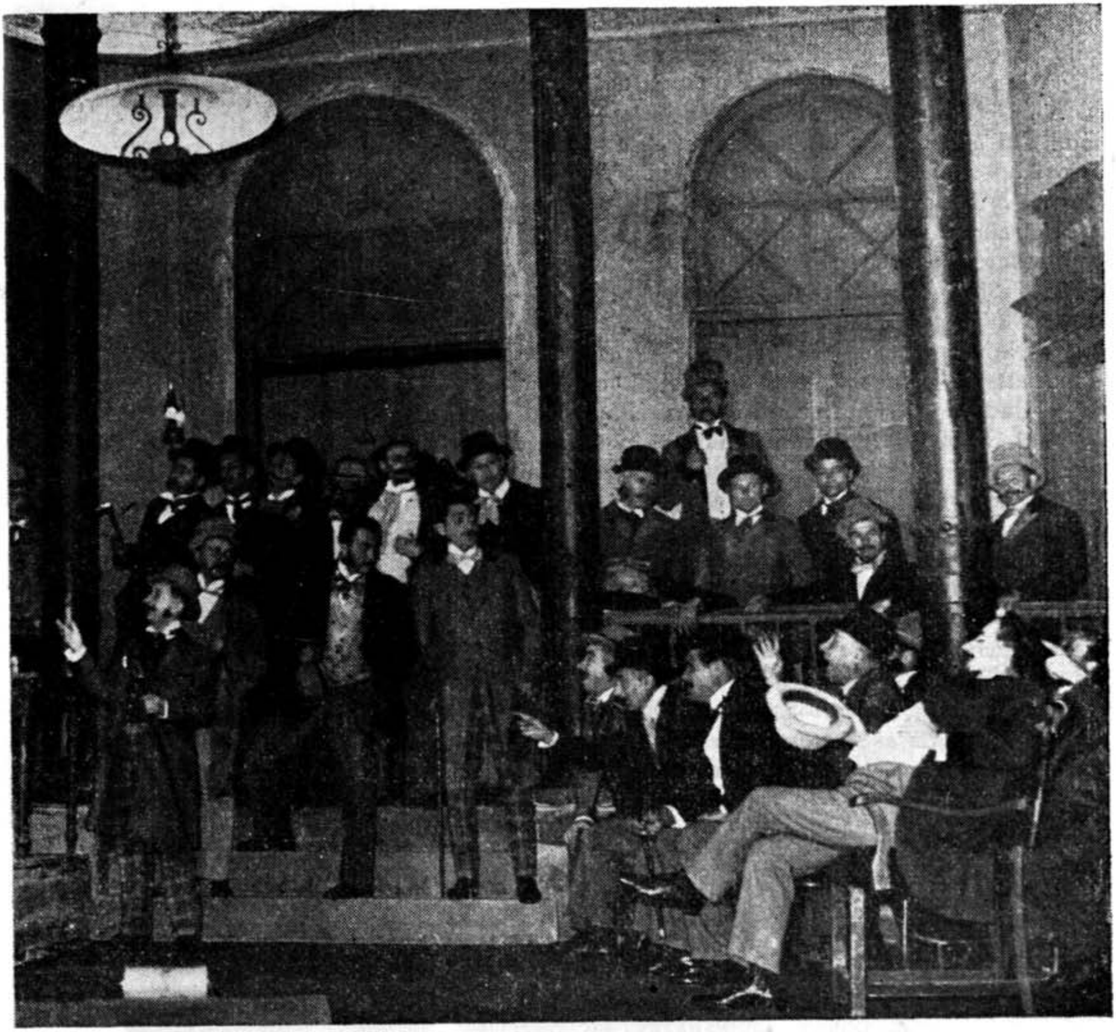
Dreapta : *Scenă din „O scrisoare pierdută"*

Jos : *Iulian Necșulescu și Sică Alexandrescu*

Un al treilea personaj, pietrificat de senilitate, are un mers țeapăn de fost vagmistru. Strașnic mai dădea odată comenzile. Și acum cînd surîde, parcă ar spune: „Culcat!" sau „Înainte marș!" O mînă caută mereu la șold o sabie închipuită; eroul caută din cînd în cînd să se îndrepte din spate ca la auzul unei goarne militare.

Aceasta e fișa personajului jucat de *Niki Atanasiu*.

Personajele feminine au întregit „peisajul" cu un aport inspirat parcă dintr-un coșmar de Daumier sau din desenele lui Goya. Capete strînse, buze subțiri și răutăcioase, priviri viclene în care smerenia e muiată în ipocrizie — toată ura „feminină" a orășelului împotriva fericirii fetei primarului, toată invidia au adus-o



şi Aura Buzescu, şi Elvira Godeanu, şi Marietta Deculescu, şi Tanţi Cocea. Personajele mimau de fapt populaţia oraşului. Invitaţii răspundeau „chestionarului" lui Stanislavski într-o ambianţă artistică, grefată adînc pe linia ascendentă a întregului spectacol. Figuraţia nu a fost însă o demonstraţie care să ia numai ochii, o salvă strălucitoare în gol. Ea a fost o împlinire organică, firească, a cerinţelor întregii distribuţii. Pentru că o *asemenea* figuraţie părea cu totul necesară, în ambianţa generală a spectacolului, în unitatea sa, rotunjind „ansamblul unitar" de care pomenea Stanislavski.

De aceea, am ascultat dialoguri mute, am auzit şuşoteala bîrfitorilor, clevetirile ţaţelor, veninul picurat în ureche. Scena alegerilor din *O scrisoare pierdută* ne-a întregit și ea opiniile. Lîngă tribună, imediat în apropierea președintelui — cu care concordă în venerabilitate și senilitate — stau doi cetățeni onorabili.

Ion Manu pare a fi fost un poltron pișicher. Acum e mai mult o canalie cu barbă. Desigur, a avut și funcții politice — a fost probabil ajutor de primar sau unul din epitropii spitalului din localitate. În viața „civilă" a funcționat ca profesor. Aș spune că de geografie. Venea plictisit de la club și foarte ades bătea elevii... A rămas cu un tic : clatină din cap și ascultă pe vorbitori ca unul care-și ascultă elevii, sever dar atent...

Marcel Enescu pare a fi un frate geamăn — la modul „spiritual" — al conului Trahanache... Spre deosebire de acesta, senilitatea l-a împietrit !

Ghibericon e un irascibil pantagruelic care pufnește și amenință, un partizan al lui Cațavencu. N. Brancomir — uriaș și fioros — e, în felul lui, „un stîlp al societății" — un mardeiaș pe cinste...

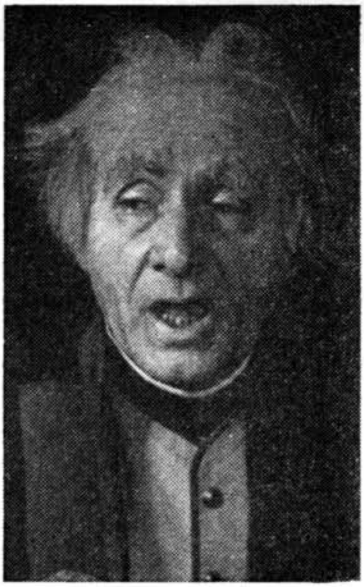
Undeva în figurație, Sică Alexandrescu dirijează invizibil mișcarea generală — rîsul și vociferările par acordate pe note, momentele de stupoare sînt fortissime, tăcerile prevestesc furtuni... într-un pahar de apă.

Scena finală devine un carnaval magnific pe teme patriotarde găunoase. Steagul fluturat semnifică într-adevăr trista mascaradă națională pe care o jucau adepții monstruoasei coaliții. Iată, pictată ca pe geamul unei berării, întreaga noastră politică burgheză și comedianții ei.

Un străin, cineva care nu ar fi înțeles textul romînesc, ar fi avut totuși o viziune limpede despre clasele dominante ale acelui „fin du siècle" XIX în Romînia. Iată de pildă ce declarau după viziunea *Revizorului* și a *Scrisorii pierdute* cunoscutul dramaturg și regizor englez Benn Levy și soția sa, actrița Edite Constance Cummings : „Am asistat, în decursul anilor, la zeci de spectacole în alte limbi decît cea engleză, la spectacole în germană, franceză, italiană, cehă, dar niciodată n-am fost în stare să-mi concentrez ca acum atenția de la prima pînă la ultima scenă

Tanți Cocea

Niki Atanasiu



Irina Răchițeanu

a piesei. Pentru prima dată cînd mi s-a întîmplat acest lucru într-o ţară a cărei limbă n-o cunosc...

...Cînd ai văzut atîtea teatre cîte am văzut eu, în cursul îndelungatei mele cariere de autor dramatic, regizor şi spectator, eşti din nefericire obişnuit să vezi pe actori repetîndu-se necontenit pe ei înşişi sau imitîndu-se unul pe altul, şi recunoşti imediat şabloanele internaţionale ale jocului şi direcţiei de scenă. Ei bine, prima virtute a celor două spectacole pe care le-am văzut pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, constă tocmai în totala evitare a acestor şabloane. Nici unul dintre interpreţi nu face uz de tradiţionalele trucuri ale meseriei. Toţi se identifică cu personajele pe care le întruchipează într-un mod atît de desăvîrşit, încît izbutesc să-i atragă pe spectatori pe scenă, alături de ei, nemaifiind astfel nevoiţi să facă apel la vechile convenţii pentru a le transmite sensul acţiunilor şi replicilor lor.

...Ce memorabilă creaţie realizează Ion Finteşteanu, fără a pronunţa un singur cuvînt, în simpla sa apariţie de cîteva clipe din ultimul act al aceleiaşi piese. Aş fi fericită să pot juca alături de toţi aceşti remarcabili actori, în interesanta regie a lui Sică Alexandrescu.

Misiunea unui bun regizor este de a trasa cu claritate liniile directoare ale piesei şi personajelor, lăsînd frîu liber imaginaţiei creatoare a interpreţilor, dar intervenind cu energie atunci cînd aceştia sînt în primejdie de a se abate de la principiile realismului scenei şi de a cădea în şablon, sau în momentul în care din cooperativ jocul lor tinde a deveni competitiv, ameninţînd omogenitatea ansamblului şi implicit unitatea spectacolului. Şi de această importantă misiune, Sică Alexandrescu se achită într-un mod impecabil."[1]

---

[1] „Contemporanul" din 26 sept. 1958.

Marietta Deculescu

Silvia Dumitrescu-Timică

Aura Buzescu

„Caricaturistul" Sică Alexandrescu şi-a dovedit mîna la fel de sigură şi atunci cînd figuraţia a fost îndrumată să reprezinte poporul — masa. În boxa acuzaţilor comunişti, din *Anii negri* de A. Baranga şi N. Moraru, individualizările conturează armonic peisajul general. Am reţinut admirabila mişcare a celor din boxă în pauza şedinţei de judecată : oamenii se strîng mai aproape unul de altul, mişcarea personajelor sugerează imperceptibil solidaritatea, puterea lor colectivă. Oamenii nu sînt deznădăjduiţi, speriaţi, „biografiile" lor scenice mărturisesc conştiinţa lor de oameni deosebiţi, de luptători comunişti.

Tot Stanislavski atrăgea atenţia asupra dificultăţii interpretării „poporului" pe scenă, arătînd că el devine pe scenă un personaj la fel de important ca şi eroii principali ai piesei... „Din această pricină, fiecare om din popor este pentru noi un erou potenţial şi noi trebuie să fim în stare să lucrăm scenele de masă ca «scene populare». Să căutăm în ele toată bogăţia părerilor poporului despre acelaşi eveniment, să individualizăm pe fiecare om din mulţime, considerîndu-l ca un personaj cu trecutul, prezentul şi viitorul său, cu întreaga lui biografie bogată în evenimente."

Am reîntîlnit multe din aceste principii transcrise creator pe scena Teatrului Naţional ; am înţeles apoi mai bine originea lor în mărturia pe care a făcut-o Sică Alexandrescu (vezi „Teatrul" nr. 9 a.c.) în legătură cu roadele contactului său direct cu teatrul sovietic, mărturie ce venea să sporească, de altfel, cele scrise în prefaţa caietului său de regie la *O scrisoare pierdută*, unde susţinea că a ţinut seamă în montarea piesei lui Caragiale şi de liniile directoare ale sistemului lui Stanislavski.

Autenticitatea artistică, forţa expresivă a figuraţiei în spectacolele „turneului cel mare" pot fi foarte uşor socotite un „accident fericit", explicabil prin prezenţa în scenă a maeştrilor. (Nu e mai puţin adevărat că la toate acestea trebuie

Elvira Godeanu

Cella Dima

Ion Finteşteanu

adăugată însemnata contribuţie plastică — efortul substanţial al machiorului creator Jean Romaniţă.)

Dar... accidentalul poate fi permanentizat. Masele informe din unele spectacole să le zicem „locale“ şi „figurile“ şterse, anodine, întîlnite acolo, pot şi se cuvin înlocuite cu eroi vii, chiar atunci cînd sînt doar „treceri scenice“.

Să ne amintim de Caragiale care încă la deschiderea stagiunii 1878—1879 scria:

„...Apoi ar mai fi de dorit ca figuranţii, coriştii şi rolele de a doua şi a treia mînă, să se arate ca făcînd parte vie din comedia ce se înfăţişează pe scenă : adică la moartea vreunui erou, jalnici să fie, iar la nuntă cheflii ; şi dacă s-ar putea să nu mai stea drepţi şi la rînd soldăţeşte, că doar disciplina dramatică se deosebeşte de cea de la cazarmă. Un erou zelos asudă în faţa scenei în agonia ceasurilor din urmă : iar tovarăşii lui de luptă, chip şi seamă, pe cari el îi conjură cu limbă de moarte să-l răzbune şi să scape patria de vrăjmaşi, voinicii lui, stă drepţi la linie, fără să-l asculte, şi se gîndesc, unul că s-apropie Sfîntul-Dumitru, altul că n-are palton ori că s-au rupt ghetele, altul că n-a plătit abonamentul la birt, — fel de fel de nevoi, mă rog, cum are tot omul, măcar corist să fie. Toate aceste nevoi însă, fiecare şi le ştie, şi nu privesc de loc pe public, care ar dori să vază pe „tovarăşii de luptă“ ai eroului ce moare, puţin mai mişcaţi de pierderea căpitanului lor.

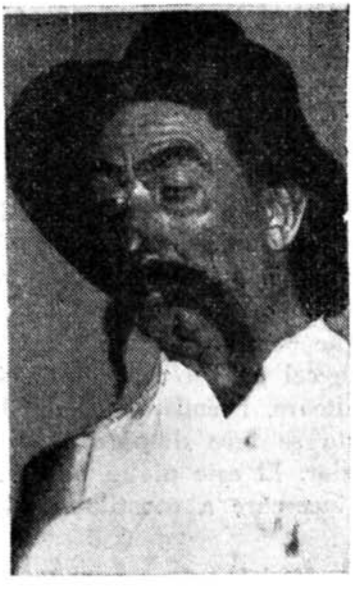
Direcţia de scenă ar trebui să se cam gîndească la îndreptarea acestor cusururi inveterate în teatrul romînesc.“

***

Maeştrii ne-au dat o lecţie de... măiestrie. Exemplul se cere a fi urmat : fiecare figurant să fie, şi ca figurant, un artist, să fie în spectacol, un participant activ la stîrnirea şi creşterea emoţiei generale...

Costache Antoniu

N. Brancomir



Al. Ghibericon

discuţii

Dumitru Solomon

AL. MIRODAN ŞI UNELE PROBLEME DE CONSTRUCŢIE A DRAMEI REALIST-SOCIALISTE

Eroii lui Mirodan îi reprezintă nu numai pe noii ziarişti de azi, dar, în perspectivă, şi pe ziariştii de mîine. Piesa se încheie cu replica lui Cerchez : „Acum, aici, sîntem în comunism !“ Cred că meritul cel mai mare al piesei (în afară de cel al dialogului, care s-a mai subliniat) este această perspectivă, această privire binefăcătoare în viitorul comunist.

Tinerii eroi ai lui Mirodan, prin dragostea faţă de nobila meserie de ziarişti comunişti, prin dorinţa lor neînduplecată de a face dreptate, de a sluji clasei care construieşte, prin ceea ce au ei mai bun şi mai pur, aparţin comunismului.

***

Ca tot ce este proiecţie şi perspectivă, replicile şi chiar personajele lui Mirodan au un sens metaforic, au un con de semnificaţii cu o bază mai largă decît de obicei. Au, cu alte cuvinte, un caracter mai mult sau mai puţin simbolic.

Iată o astfel de replică : „CERCHEZ : Adevărul este membru de partid. Veteran, de la întemeiere. Verificat...“ Şi un personaj simbolic : Ion Gheorghe.

I s-a obiectat lui Al. Mirodan faptul că în *Ziariştii* nu-l aduce deloc în scenă pe Ion Gheorghe, personajul în jurul căruia se desfăşoară de fapt întreaga acţiune. Cînd un personaj joacă un rol atît de important într-o piesă, este de datoria lui (şi a dramaturgului) să-l joace înaintea spectatorilor. Argumentul se prezintă destul de puternic. Încerc să mi-l imaginez pe Ion Gheorghe apărînd pe scenă. Un actor în plus (personajul exista oricum, cu individualitatea lui distinctă, conturată epic prin Cerchez, şi liric, prin scrisoarea lui către redacţie, nu însă şi dramatic). În schimb, nimbul simbolic ce-l înconjoară s-ar fi stins şi, odată cu el, s-ar fi pierdut şi sensul, de asemenea simbolic, al acestui personaj. Sensul care ne este sugerat chiar la prima pronunţare a numelui său : „BRÎNDUŞ : Ion şi Gheorghe... cel mai simplu nume cu putinţă... parc-ar fi un simbol“.

În adevăr, Ion Gheorghe este un simbol. Ion Gheorghe este cel pentru care scriu ziariştii comunişti. Este cel pentru care luptă ei. Este stăpînul lor, este tovarăşul lor, este clasa muncitoare. Utemistului Ion Gheorghe trebuie să i se facă dreptate, fiindcă prin aceasta se face dreptate clasei muncitoare. Ion Gheorghe este sensul strădaniei ziariştilor. El este piatra de care-şi izbeşte capul trădătorul Tomovici, dar şi piatra de încercare a conştiinţei adevăraţilor comunişti, ca Cerchez, Toth sau Brînduş.

Apărînd pe scenă, ar fi fost un simplu personaj. Așa, este incomparabil mai mult.

***

Al. Mirodan este deci un creator de metaforă dramatică. Personajele din *Ziariștii* și replicile lor au menirea să sugereze existența unor nuclee ale comunismului în actuala etapă a dezvoltării societății noastre. Și în alte piese ale tînărului dramaturg sînt puse în evidență elementele de simbol. În tragedia într-un act, *Cineva trebuie să moară,* se exaltă sacrificiul eroic îndeplinit conștient în apărarea unei cauze mărețe: lupta pentru o viață mai bună a clasei muncitoare.

Dar caracterul metaforic al unor replici sau al unor personaje nu poate și nu trebuie să excludă dinamica scenică, mișcarea conflictului, acțiunea. Teatrul nu poate trăi numai prin simbol, numai prin elementul de sugestie intelectuală. El are nevoie de o mișcare dramatică, și aceasta nu o pot asigura decît intriga, acțiunea. Personajele, simbolice sau nu, își definesc caracterul, atitudinea, ideile și sentimentele numai în împrejurări care le solicită afirmarea acestor factori individualizatori. Or, aceste împrejurări sînt determinate de contradicții etice și sociale, de opoziții dialectice, existente în viață și răsfrînte pe scenă prin intermediul intrigii. Nici replicile, oricît de sintetice și semnificative le-ar dori autorul, nu se pot mișca în vid. Și ele au nevoie de suportul scenic al acțiunii. Mi se pare că mă aflu pe teritoriul adevărurilor apodictice. De ce am amintit atunci toate acestea? Fiindcă, deocamdată teoretic, Al. Mirodan propune o formulă nouă în teatru, pentru precizarea căreia este necesară o recapitulare a acestor axiome ale teatrului.

***

Afirmațiile oamenilor săraci cu duhul, fie ei și *autori,* nu te pot atrage într-o polemică, decît doar cînd te-ai decis să le dezvălui nemilos și sincer, sau, mai exact, nemilos de sincer, absurditatea. Polemica își descoperă adevăratele voluptăți numai dacă adversarul e și inteligent, și competent, și consistent, dacă este adică *un adversar*. Pe Al. Mirodan îl consider prin urmare un adversar bun (citește: rău). Într-un interviu pe care l-a acordat revistei „Contemporanul", Al. Mirodan declară: „Intriga? Nu mă pricep și nici nu mă atrage organizarea intrigii. Cred că trebuie depășită epoca „loviturilor de teatru", afară doar dacă nu le prezinți ca o convenție nedisimulată. Altminteri, epoca și viața generației noastre cuprind atîta gîndire dramatică, încît elementul vizual pare de suprafață și caduc. La început a fost cuvîntul (vezi teatrul grec), ultimele decenii au fost revoluționate de Cehov și Gorki, acești inamici ai acțiunii „vizibile". Să ne întoarcem la cuvînt. Pe de altă parte, apariția cinematografului — care se bazează și trebuie să se bazeze pe imagine — impune teatrului, pentru a se păstra ca mod specific, o concentrare pe text, pe dialog, pe cuvîntul semnificativ".

Al. Mirodan este, prin urmare, împotriva teatrului de acțiune, a teatrului cu „intrigă", cel puțin pentru epoca noastră, deoarece acum există atîta „gîndire dramatică" încît elementul vizual (adică de acțiune) pare caduc. Ce preconizează Al. Mirodan? Întoarcerea la cuvînt, concentrarea pe text, pe dialog, pe cuvîntul semnificativ. Perfect. Acum un sfert de veac, Gorki, pe care Mirodan îl amintește în sprijinul punctului său de vedere, cerea, dimpotrivă, piese bazate pe intrigă, pe acțiune „vizibilă", aceasta desigur nu în detrimentul cuvîntului. Iată ce declara Gorki în 1933: „Am scris aproape douăzeci de piese și toate reprezintă, mai mult ori mai puțin, scene slab legate între ele, în care linia acțiunii nu este deloc respectată, iar personajele nu sînt nici finite, nici reușite, nici vii". Gorki nu-și oferea piesele ca model și, dintr-o modestie supralicitată, le născocea defecte. Ceea ce rămîne însă cert, este faptul următor: marele scriitor considera că epoca socialistă reclamă altfel de piese decît cele pe care le-a scris el înainte de revoluție. *Azilul de noapte* îl socotea o piesă „învechită". Pe Cehov, Gorki îl aprecia ca pe „un mare autor dramatic al nostru", creatorul unui tip de piesă cu totul original — *comedia lirică* (denumirea îi aparține lui Gorki). Ceea ce nu-l împiedica să declare, relativ la modelul teatrului cehovian: „Tocmai de lirică, însă, avem în momentul de față cel mai puțin nevoie". (Este vorba, firește, de *dramaturgia* lirică). Iată însă ce fel de dramă se cere: „O dramă trebuie să fie de la început și pînă la sfîrșit plină de acțiune, numai cu condiția aceasta ea poate să provoace emoții adevărate, atît de necesare în zilele cînd se cere un cuvînt înflăcărat, combativ, care să ardă rugina mic-burgheză din sufletele noastre". Da, cuvînt înflăcărat, combativ, „încărcat cu electricitate (dacă nu chiar cu energie atomică)", cum cere și Mirodan, dar sprijinindu-l pe conflict, pe acțiunea „vizibilă" (sau „invizibilă" — nu are importanță), pe care tînărul nostru dramaturg o găsește totuși caducă. În același studiu (despre piese), Gorki formulează mai sintetic și mai subliniat concepția sa asupra dramei: „O cerință fundamentală față de dramă este următoarea: ea trebuie să fie actuală, să aibă un subiect precis și o acțiune bogată". Și chiar în încheierea studiului său, Gorki precizează: „Tocmai acest învățător activist, constructor al lumii *noi* (e vorba de tipul de conducător al muncitorimii, reprezentat de Lenin — *n.n.),* trebuie să devină eroul principal al dramei moderne. Iar pentru a-l zugrăvi pe acest erou cu cuvenita forță și culoare, trebuie să învățăm arta de a scrie piese de la maeștrii cei vechi și neîntrecuți în domeniul acestui gen literar, mai cu seamă de la Shakespeare".

Deci, să învățăm de la Shakespeare, care e totuși un maestru al *acțiunii,* în aceeași măsură în care e și un maestru al *cuvîntului.*

Al. Mirodan, dramaturg de real talent, nu e și nu poate fi un dușman al lui Shakespeare. Dar el consideră că pentru momentul actual este mai bun teatrul de idei sau teatrul liric. Mirodan pretinde că nu se pricepe la organizarea intrigii și că nu-l atrage această îndeletnicire. Dar tot el a scris *Ziariștii,* despre care nu se poate spune că nu are o intrigă, pe care autorul, deși nu se pricepe și nu-l atrage, a „organizat-o" destul de bine. *(Nu perfect,* fiindcă perfecțiunea nu este posibilă în artă, ea fiind doar un țel spre care se năzuiește. Un costum poate fi perfect croit, o piesă nu poate fi perfect scrisă.) Mirodan spune, parafrazînd Biblia: „La început a fost cuvîntul (vezi teatrul grec)"... E fals. La început n-a fost cuvîntul, ci au fost amîndouă: cuvîntul și acțiunea. Acesta e teatrul grec. Un elev de liceu care a luat și o carte în mînă, în afară de manual, îți poate povesti intriga *Antigonei,* a *Iphigeniei,* a lui *Oedip* sau a comediilor lui Aristofan. Mirodan, pentru a-și apăra ideea, face abstracție de acțiune și nu vede în teatrul grec decît cuvîntul, gîndindu-se poate la tiradele sau corurile antice. Dar acestea constituiau forma specifică, pentru etapa respectivă, de construire a replicii: tiradele nu înlocuiau intriga, ci o slujeau.

Mirodan nu e un dușman al intrigii. El „nu se pricepe". (Vizionați sau citiți *Ziariștii* și, fără a vă lăsa impresionați de unele defecte inerente, încercați să vă convingeți că Mirodan „nu se pricepe".)

Există, neîndoielnic, și o explicație. Tînărul dramaturg, preferînd așa-numita piesă de idei, a devenit adversarul tehnicii clasice (deci și a celei grecești). De aceea, nu-l atrage intriga. Drept care a scris și publicat pînă acum trei piese într-un act, bazate pe cuvînt, pe replică, dar nu fără o gradație scenică, nu fără o acțiune „vizibilă". Mirodan a adus lucruri bune în aceste piese: sinteza concepției, concentrarea ideii în replică, alegerea cuvîntului semnificativ, a cuvîntului simbol. Dar nu ne putem rezuma la cuvînt. Mirodan vrea să se renunțe la acțiunea

„vizibilă", fiindcă epoca noastră cuprinde destulă „gîndire dramatică". Dar epoca noastră este în primul rînd o epocă a acţiunii, a acţiunii „vizibile" şi dramatice. Teatrul, deşi convenţie, trebuie să reflecte şi dinamica exterioară, socială sau morală, a vieţii, care exprimă şi gîndirea dramatică. Căci caracteristică epocii noastre este tocmai sinteza deplină a gîndirii cu acţiunea, trecerea succesivă a gîndirii în acţiune şi a acţiunii în gîndire. Acţiunea este tot atît de importantă şi tot atît de reprezentativă ca şi gîndirea.

De piese într-un act, aşa cum le-a scris Mirodan, avem nevoie. Ele nu sînt piese propriu-zise. Sînt veritabile poeme dramatice (care, nu ştim de ce, nu se joacă). Dar nu putem să renunţăm la intrigă. Pe spectatorul nostru, omul obişnuit opt ore pe zi cu acţiunea „vizibilă", nu avem dreptul să-l ţinem trei ore într-un fotoliu de teatru ca să asculte (să asculte, notaţi, căci nu are ce vedea) „gîndire dramatică", tălmăcită ori transformată în „cuvînt semnificativ". Şi, mai ales, nu putem face acest lucru la fiecare piesă de actualitate. Închipuiţi-vă piesa *Ziariştii*, amputată de intrigă şi transformată într-o suită de replici, chiar semnificative, chiar încărcate de energie atomică, într-un dialog despre munca ziariştilor comunişti, despre eroismul lor. S-ar putea să fiu suspectat de vulgarizare. Nimeni nu procedează aşa. Nimeni nu scrie o piesă cu intrigă, ca apoi s-o transforme, după concepţia sa (strict teoretică), s-o estropieze de intrigă pentru a reţine doar „cuvîntul", aşa cum nimeni nu poate dezbrăca o piesă de replici.

Am exemplificat însă cu *Ziariştii* fiindcă, deşi plină de replici cu semnificaţie, de replici-simbol (în care trebuie să-l recunoaştem pe Mirodan ca pe un virtuoz), piesa n-ar putea totuşi subzista fără intrigă.

Este indiscutabil că dramaturgul, căutînd în cadrul metodei realist-socialiste mijloacele de expresie cele mai potrivite epocii noastre de avînt revoluţionar, a avut revelaţia eficienţei „piesei de idei". Se cere o mică precizare. Şi dramaturgia burgheză contemporană efectuează un viraj către „cuvînt", renunţînd la toate atributele dramaturgiei clasice. Dar această „întoarcere la cuvînt" se face (aşa cum a arătat convingător Silvian Iosifescu în articolul *Decăderea dramaturgiei burgheze*, publicat în „Gazeta literară") prin reducerea personajului pînă la meschinizare, pînă la dezagregarea totală. Ceea ce reclamă Al. Mirodan este cu totul opus. El urmăreşte o esenţializare a personajului şi replicii. Foarte bine. Trebuie evitate însă exagerările exclusiviste, care ne-ar putea duce la abandonarea altor formule aparţinînd şi ele metodei realist-socialiste, după cum trebuie avute în vedere şi limitele teatrale, proprii „piesei fără acţiune vizibilă". Din fericire, în replica concretă — a lui Mirodan — avem deplină încredere. Dramaturgul nu a reuşit să ne dezamăgească: el îşi susţine replica pe *fapte* de viaţă, pe acţiune „vizibilă", o extrage din acţiune.

***

În continuarea polemicii cu Al. Mirodan, ne solicită şi problema promptitudinii răspunsului pe care-l dă dramaturgul comenzii sociale.

În acelaşi interviu din „Contemporanul", întrebat fiind dacă mai are mult de lucru la piesa *Reportaj '45*, Al. Mirodan răspunde:

„— Nu ştiu.
— De ce, scrieţi greu?
— Gîndesc greu."

Făcînd abstracţie de echivocul pe care acest răspuns îl creează (căci există şi un sens bun al lui *greu)*, apreciez modestia lui Mirodan, dar socotesc că — la fel ca în problema „cu sau fără intrigă" — tînărul dramaturg exagerează. Să explic de ce.

La sfîrşitul anului 1957, după lansarea celor doi sputnici care au deschis omenirii porţile unor visuri nemărginite, Al. Mirodan a publicat în „Gazeta literară“ o „comedie pentru Anul Nou“, *Cerul nu există,* în care demonstrează că fericirea este pe pămînt, că ea este dată de viaţa în mijlocul oamenilor. Cerul nu există. Evaziunea este o iluzie. Cei doi eroi ai săi, călători interastrali, coboară înapoi pe pămînt pentru a trăi alături de ai lor. Ei aduc şi o femeie, *Femeia Lunii,* care vine să afle aci adevărata fericire.

E o comedie spumoasă, plină de fantezie şi vervă, de semnificaţii adînci, filozofice. Mirodan a conceput-o şi a scris-o, evident, după lansarea celor doi sputnici. A avut cîteva săptămîni, foarte puţine, pentru a gîndi şi pentru a scrie piesa. Dar Mirodan declară în „Contemporanul“ : „Gîndesc greu“ şi „Nu mă pricep la intrigă“.

La a douăzeci şi cincea aniversare a eroicei greve din 16 februarie 1933 de la Griviţa, Al. Mirodan a tipărit tragedia într-un act : *Cineva trebuie să moară.* Adevărată piesă de simboluri, în care dramaturgul face analiza gîndirii unui tînăr comunist şi în care proslăveşte şi etica înaltă a acestuia, a „utecistului de la sirenă“, *Cineva trebuie să moară* ilustrează din plin rezultatele bune la care poate duce (în condiţiile pe care am încercat să le formulez) „concentrarea pe text, pe dialog, pe cuvîntul semnificativ“. Piesa are numai două personaje şi cîteva voci (a colonelului, a soldatului, a ceferistului etc.). Personajele se numesc : *Utecistul de la sirenă* şi *Celălalt.*

Toată piesa, cu cîteva întreruperi în care se aud *vocile,* e un dialog între *Utecistul de la sirenă* şi *Celălalt.* Nu ştiu dacă *Celălalt* este cineva sau e numai „celălalt“ om din fiinţa utecistului. Asta nu are nici o importanţă. *Celălalt* reprezintă însă, fără îndoială, gîndirea comună, gîndirea „sănătoasă“, bunul simţ, care implică şi frica, şi laşitatea, şi egoismul. *Utecistul* reprezintă gîndirea superioară, reprezintă etica superioară, modul de a raţiona şi de a acţiona al comunistului, care nu-i compatibil nici cu frica, nici cu laşitatea, nici cu egoismul. Mentalitatea *Utecistului* nu e o mentalitate de exaltat, de fanatic, care-şi caută cu orice preţ moartea. *Utecistul* este omul care *ştie.* Omul care ştie ce se va întîmpla, care ştie că armata va trage în grevişti, că el însuşi va fi împuşcat, dar rămîne lîngă sirenă. De fapt, întreaga dezbatere de idei a piesei se desfăşoară între aceste două extreme : laşitatea — să fugă de la sirenă — şi eroismul — să rămînă lîngă sirenă pînă la ultima picătură de sînge. *Utecistul* ştie că se va trage asupră-i.

„CELĂLALT : Atunci, de ce-ai venit aici ? Şi pentru ce rămîi ? Ce cauţi aici lîngă sirenă ?

UTECISTUL DE LA SIRENĂ : Cineva trebuie să fie aici, lîngă sirenă.

CELĂLALT : Dar aici lîngă sirenă e moartea. Ce cauţi aici lîngă moarte ?

UTECISTUL DE LA SIRENĂ : Cineva trebuie să fie aici, lîngă moarte...“

Este conştiinţa lucidă a responsabilităţii. „Cineva trebuie să fie aici, lîngă sirenă“, „cineva trebuie să fie aici, lîngă moarte...“ Numai un comunist poate gîndi astfel. Numai un comunist poate spune : dacă cineva trebuie să moară, acela pot fi eu. De altfel, *Utecistul* concepe moartea ca o intrare în viaţă, ca o intrare în istorie :

„CELĂLALT : Oare nu mai vrei să trăieşti ?

UTECISTUL DE LA SIRENĂ : Dimpotrivă, nu mai vreau să mor.“

Viaţa sub apăsarea nedreptăţii şi a exploatării nu este o viaţă adevărată. Numai sacrificîndu-te pentru eliberarea de sub exploatare, intri în adevărata viaţă, în viaţa viitorimii libere, în viaţa poporului pentru care te-ai jertfit. *Utecistul* nu fuge de lîngă sirenă, tocmai fiindcă „îi este frică“. Dar îi este frică nu de jandarmi, ci de privirile ceferiştilor, de tăcerea lor, de încrederea lor, de copiii lor, de memoria copiilor lor. „Copiii au memorie — rostește *Utecistul*. — Peste douăzeci de ani vor avea amintiri." De aceea, rămîne lîngă sirenă.

„CELĂLALT: Mîine vom fi morți.

UTECISTUL DE LA SIRENĂ: O, abia mîine vom fi vii.

CELĂLALT: Mîine vom fi nimic.

UTECISTUL DE LA SIRENĂ: O, abia mîine vom fi totul."

Încrederea în acest viitor este suportul eroismului tînărului comunist. Alegerea sa e făcută. În final, el se desparte de *Celălalt*. *Utecistul* urcă la sirenă, *Celălalt* rămîne jos. Cînd se aude *Vocea colonelului*: „Foc!", *Celălalt* îi strigă *Utecistului*: „Jos, utecistule!" dar acesta, rănit, prăbușindu-se la pămînt, pronunță cuvîntul simbolic: „Sus! Sus! Sus!"

Sus, către viață, sus, către viitor, sus... către nemurire. Acesta e sensul jertfei eroice a *Utecistului*, a aceluia menit să explice impresionantul gest al lui Vasile Roaită.

Această piesă a fost gîndită și scrisă în preajma lui 16 februarie 1958. Dar Mirodan declară în „Contemporanul": „Gîndesc greu" și: „Nu mă pricep la intrigă".

Cîteva zile după lovitura fascistă din Algeria, a apărut în „Gazeta literară" piesa lui Al. Mirodan: *Alarmă, fascismul!*, o chemare vibrantă la luptă pentru apărarea valorilor umane, deși ca realizare artistică e mai slabă decît precedentele.

Personajele sînt și aici simbolice. *Alec* e muncitorul, e omul conștient de primejdie, e luptătorul și conducătorul; *Roger* este omul care doarme, omul pe care Alec îl zgîlțîie din pasivitatea lui periculoasă și-l duce cu sine în luptă. *Felicien* e aparentul spectator imparțial, în realitate propovăduitorul supunerii oarbe în fața forțelor negre ale fascismului.

Întreaga piesă (într-un act și ea) este dramatica trezire la luptă a lui Roger de către muncitor. Dinamică și mobilizatoare, prin tema și suflul ei revoluționar, piesa aceasta a fost scrisă cîteva zile după izbucnirea mișcării fasciste din Algeria.

Dar Mirodan declară în „Contemporanul": „Gîndesc greu" și: „Nu mă pricep la intrigă"!

Nu, Mirodan nu gîndește greu. El gîndește bine. Gîndește și adînc și dramatic (și scenic, dacă vreți). Și tocmai de aceea, piesa anunțată de atîta timp, *Reportaj '45*, nu poate să rămînă o făgăduință. Ea trebuie oferită cît mai grabnic publicului.

Octombrie, 1958

Lascăr Sebastian

DEZBATERI NEGATIVISTE?

Sub semnătura lui A. Ghinea, revista clujeană „Tribuna" a publicat nu de mult * o scurtă dare de seamă despre *Discuțiile în jurul comediei*, discuții ce s-au purtat în paginile publicației sovietice „Oktiabr".

O seamă de dramaturgi, regizori, critici — pornind de la articolul amplu al lui Vladimir Frolov: „De ce e rău unde e bine?", publicat mai înainte — dezbat problemele comediei sovietice de la nașterea ei și pînă azi; se arată preocupați de soarta ei; pe alocuri alarmați de unele piedici care-i stau în calea dezvoltării, dezvăluie o seamă din aceste piedici, mai ales acelea create de o critică teatrală nu îndeajuns de orientată în legătură cu comedia. Cuvîntul oamenilor de teatru sovietici este limpede, răspicat, îndrăzneţ, în indicarea cauzelor care au dus la sărăcirea de comedie a repertoriului. Dar tot atît de îndrăzneţ, răspicat şi limpede este cuvîntul acestor oameni de teatru sovietici, cînd ne arată *ce fel* de comedie e necesară teatrului care luptă pentru o idee şi un ideal. Cu alte cuvinte, nu se ia apărarea comediei năpăstuite, aşa, în genere, ci a comediei cu conţinut partinic. Şi deşi privite în grabă şi superficial, articolele din „Oktiabr" ar putea da impresia că sînt pline de amărăciune, ele sînt dimpotrivă ; pline de optimism, de încredere în viitorul comediei, al satirei, pe scenele sovietice.

---

* „Tribuna", II, nr. 36 (83) din 6 septembrie 1958.

O dare de seamă în publicaţiile noastre despre aceste dezbateri este binevenită. De la sovietici nu avem decît de învăţat. Şi dramaturgi, şi regizori, şi critici, şi Direcţia teatrelor. Mai ales acum, în această perioadă, cînd nu s-ar putea spune că stăm strălucit în sectorul comediei.

Dar asemenea dare de seamă trebuie să fie *completă*. Altfel, o să apară că dezbaterile ori s-au desfăşurat... trandafiriu, ori au fost cu totul negativiste.

Or, A. Ghinea, care semnează în „Tribuna" articolul *Discuţii în jurul comediei*, cade în păcatul de a nu fi complet, de a fi unilateral, de a fi văzut sau de-a ne relata *numai* o latură a dezbaterilor. Şi anume, acea latură care cuprinde criticile.

N-o să mai reproducem aici încă o dată toate acele critici pe care le reproduce satisfăcut autorul articolului. O să dăm numai o pildă de greşeala în care poţi să cazi — şi în care şi cade A. Ghinea — cînd reproduci un pasaj izolat dintr-o relatare mai amplă, fără să-l însoţeşti de un comentar *în spiritul celor susţinute de autor*.

Iată, aşadar, un asemenea pasaj, aşa cum ni-l relatează recenzentul nostru :

> „«Satira nu se poate dezvolta în aplauze generale» — spunea S. Mihalkov la Congresul al II-lea al scriitorilor, referindu-se probabil la criticile ce au fost aduse comediei lui, *Racii*. Nici nu apucase autorul să-şi termine comedia, iar Teatrul „M. N. Ermolova" s-o monteze, că au şi început observaţiile şi aluziile (v. L. Varpahovski, „Oktiabr", nr. 6, 1958, pag. 159) :
>
> — Ce idee promovează această piesă ?
>
> — Nu e oare superficială tema acestei comedii ?
>
> — Cadrează oare ca Teatrul „M. N. Ermolova" să pună în scenă astfel de glume ?
>
> — Oare e tipică pentru oamenii sovietici lupta pentru a ocupa un loc de odihnă ? Şi nu e mai potrivit oare să fie alimentată lupta lor de dorinţa de a descoperi nişte zăcăminte petrolifere ?
>
> Ca o consecinţă a unor asemenea întrebări, repetiţiile la piesa *Racii* au fost întrerupte, iar regizorul L. Varpahovski s-a frămîntat îndelung : cum să mute acţiunea comediei de pe litoralul Mării Negre pe litoralul Mării Caspice".

Pasajul este exact — nimic de zis. Dar în ciuda exactităţii lui, să vedem dacă nu dă loc la nişte interpretări alandala, tocmai fiindcă e desprins izolat, fără să ni se arate, cît de pe scurt, ce s-a spus înainte şi ce s-a spus după acest pasaj. Oricine va înţelege de aici că L. Varpahovski, care-i regizorul principal al Teatrului „M. N. Ermolova" din Moscova, respingînd criticile aduse comediei *Racii* de S. Mihalkov şi socotite de dînsul ca neîntemeiate, ar susţine că : *o piesă poate să nu promoveze o idee, că o comedie poate să atace şi o temă superficială, că* *într-o comedie ORICE este tipic pentru oamenii sovietici etc.* Așa se deduce, dacă nu relatăm și declarația foarte ritoasă pe care o face cu cîteva rînduri mai sus același om de răspundere care-i L. Varpahovski. Și anume:

„Eu socotesc că teatrele au dreptul să pună în scenă piese felurite după adîncimea gîndirii, după însemnătate și după gen. Teatrele au dreptul și la satiră, și la comedie, și la vodevil, și la glumă".

De aici deduci ușor că L. Varpahovski nu susține cum că teatrele sovietice ar avea dreptul să joace, de pildă, glumele aberante ale unui Eugène Ionesco. Că gluma — cît o fi ea de glumă — trebuie să aibă un tîlc și nu orice fel de tîlc, ci acela care-i stă la inimă omului muncii pentru care, în Uniunea Sovietică, se scriu și glume.

Dar iată ceea ce se mai poate deduce — în chip fals — din pasajul redat izolat. Anume că regizorul principal al Teatrului „M. N. Ermolova" ar fi, de fapt, un neajutorat și un timorat; că, înfricoșat de critici, a găsit o soluție ridicolă după „îndelungă frămîntare": să mute acțiunea de pe un litoral pe altul. Or, aici, Varpahovski face pur și simplu o glumă. Întrucît unul din critici a pretins în mod absurd ca personajele comediei *Racii* să lupte pentru descoperirea unor zăcăminte petrolifere și nu pentru un loc de odihnă, atunci — zice regizorul — hai să ne mutăm pe litoralul caspic, unde se știe că există asemenea zăcăminte, și să părăsim țărmul Pontului Euxin, unde asemenea zăcăminte nu-s. Acesta-i înțelesul celor spuse cu haz de Varpahovski și nu acesta este înțelesul care se degajează din felul în care A. Ghinea face citatul incriminat.

Am dat numai un exemplu. Dar cititorul să fie sigur că întreg articolașul, din păcate, e clădit pe acest mod al citării care dă loc la interpretări anapoda.

Ce-ar spune A. Ghinea, care cunoaște bine toate articolele din „Oktiabr" referitoare la soarta comediei sovietice, dacă eu aș cita *numai* articolul dramaturgului L. Șeinin, cu care se încheie discuția, și *numai* acele pasaje unde ni se arată că, în ciuda greutăților existente și care trebuie înlăturate, nu stăm chiar așa de rău cu comedia? Ar spune, desigur, că vreau să arăt exclusiv trandafiriul lucrurilor. Dacă așa stau lucrurile — și așa stau, nu altfel — pot și eu să spun că A. Ghinea n-a vrut să ne arate decît latura întunecată.

Cred că dezbaterea asupra soartei comediei, a comediei cu tîlcuri noi, trebuie reluată în publicațiile noastre și, pornind de la discuțiile purtate în paginile lui „Oktiabr", să facem aplicații concrete la atitudinea noastră față de comedia românească actuală și la modalitatea cea mai nimerită pentru dezvoltarea ei. Însă privind problema sub toate aspectele ei.

TEATRUL DE AMATORI

Sute de mii? Poate că sînt laolaltă sute de mii, socotind și muncitorii suiți pe scena clubului, și țăranii colectiviști adunați seara la căminul cultural, și pionierii care își îngroașă vocea, potrivindu-și mereu cu mîna o mustață strîmb lipită, și elevii care joacă în amfiteatrul școlii. Sînt sute de mii de actori amatori, sute de mii de artiști anonimi, răspîndiți pretutindeni — și în cazărmi, și în facultăți, și în birouri sau pe șantiere —, purtînd mai departe o veche tradiție, ce nu a încetat nici chiar în anii negri, acolo între sîrma ghimpată a lagărelor, unde răsunau totuși viu cuvîntul partidului și îndemnurile lui la cultură și dreptate.

Se consumă o dragoste vie și fierbinte pentru teatru, nemaiîntîlnită în istoria culturii noastre: aplecați asupra textului, descifrîndu-i semnificațiile, studiindu-l și adîncindu-l, artiștii amatori învață ei mai întîi și devin apoi purtătorii cuvîntului piesei, al mesajului ei înălțător — ei se educă și educă totodată. Fiecare piesă înseamnă pentru ei un gînd nou, înaintat; fiecare spectacol, un prilej nou de a înțelege și de a iubi și mai mult arta, de a înțelege și de a se înarma în lupta pentru construirea socialismului, pentru pace. În toată țara, răspîndit, fenomenul acesta al teatrului de amatori oglindește și el unele din marile izbînzi dobîndite pe tărîmul artei teatrale, sub conducerea partidului. Nu-l putem, nu ne e îngăduit să-l ignorăm, să trecem ușor peste el.

Vom consemna, de aceea, aici asemenea izbînzi și vom arăta, cînd e cazul, dacă și unde s-a greșit, ce mai trebuie împlinit. Vom analiza piese jucate, vom vorbi de muncitori, funcționari, țărani, artiști amatori: le vom trece în revistă propriile realizări artistice. Numele lor, cunoscute la locul de muncă, acolo unde muncesc și joacă, se cuvine adesea să iasă din anonimat; iar fapta lor de artă să găsească astfel nu numai prețuire publică dar și stimulare...

Noua rubrică ce deschidem — a Teatrului de amatori *— lor, acestor efervescenți slujitori ai propagandei culturale, le este închinată.*

CONCURSUL BIENAL DE TEATRU „I. L. CARAGIALE"

ROMAN: O serioasă verificare

În faza regională a concursului bienal „I. L. Caragiale", desfășurată în orașul Roman, s-a distins în primul rînd Căminul Cultural Izvor-Roman, care a prezentat comedia *Bucuroși de oaspeți* de G. Țențulescu. Am remarcat o preocupare evidentă din partea instructoarei Nicoleta Toia, de a alege interpreți indicați, capabili de a crea anumite tipuri, de a reflecta cu justețe mesajul piesei. Lucrînd stăruitor pe linia autenticului, artiștii amatori au ajuns să-și trăiască rolurile, interpretîndu-le cu mult firesc. Actorii amatori care au realizat aceste mici biruințe sînt: Gh. Averescu, Nicoleta Toia, Ana Toma, Constantin Toia, Alexandru Atofanei, Valeria și Nicu Areanu.

Oaspetele din faptul serii de Horia Lovinescu a prilejuit artiștilor amatori ai Casei Raionale de Cultură din Roman, posibilitatea de a-și încerca serios forțele. Din păcate, întreprinderea aceasta nu a dat roadele dorite, din cauză că nu s-au găsit interpreți buni pentru rolurile dificile ale lucrării dramatice. Astfel, personajul Pierre, în interpretarea lu Ion Munteanu, a fost realizat mai mult sub unghiul comportării exterioare, ca mișcare în scenă, trecindu-se ușor peste drama interioară a infirmului. Lucrul a apărut cu atît mai supărător, cu cît jocul Giguței Mihai, interpreta Yvettei, a contrastat cu al acestuia, înscriindu-se între coordonatele firescului și simplității convingătoare. Din această opoziție a rezultat impresia de lucru neisprăvit, pe care reprezentația o lasă spectatorilor.

Slab realizată a fost și comedia *Chestiuni familiale* de Talvest, interpretată de Căminul Cultural Cordun-Roman. Slăbiciunea esențială constă în faptul că s-a imprimat spectacolului un ritm lent, atunci cînd piesa cerea unul vioi și antrenant. Tot la acest capitol al nerealizărilor, trebuie să amintim punerea în scenă a piesei *Răfuiala* de Tiberiu Vornic de către artiștii amatori ai Căminului Cultural Păucești-Urecheni. Piesa a fost realizată de un colectiv insuficient de înzestrat pentru abordarea unei asemenea lucrări dramatice. Doar Vasile Vrînceanu, Const. Luca, Asavei Maria au izbutit să-și apropie personajele.

Nedumerire a provocat piesa *Răsfățații* de S. Andreescu și T. Mănescu, publicată și recomandată pentru repertoriu, deși are evidente slăbiciuni : modul greșit de prezentare a realităților, slaba caracterizare a personajelor și aducerea muncitorului înaintat Grigore la nivelul lichelei care îi seduce fata. Casa Centrală de Creație ar fi trebuit să mai lucreze cu autorii pentru remedierea serioaselor confuzii ideologice ale lucrării, care, așa cum se prezintă, nu poate fi jucată cu succes. Acest fapt s-a evidențiat convingător în cadrul celor două spectacole cu această piesă, interpretate la Roman. Nici colectivul Casei Raionale de Cultură din Tg. Neamț, nici artiștii amatori din Roman n-au reușit să adumbrească aceste slăbiciuni.

Faza regională a Festivalului bienal „Ion Luca Caragiale", desfășurată la Roman, ne-a prilejuit cîteva concluzii, credem, utile. In primul rînd, insuficienta orientare a echipelor de amatori în alegerea repertoriului, unele piese fiind prea grele față de posibilitățile colectivelor *(Oaspetele din faptul serii, Răfuiala)* ; altele, avind serioase deficiențe ideologice *(Răsfățații)*. O altă slăbiciune trebuie pusă pe seama transpunerii scenice, nu totdeauna destul de șlefuită. Totuși, ar fi nedrept să nu recunoaștem elanul și dorința fierbinte a colectivelor de a realiza înscenări cît mai izbutite. De asemenea, concursul a dat ocazia unei serioase verificări a actualului stadiu al mișcării de amatori din părțile Romanului. Și aceasta nu-i puțin lucru.

George Rîncu

BUCUREȘTI : Perspective remarcabile

La București, faza regională a concursului „I. L. Caragiale" a evidențiat, în egală măsură, numeroase aspecte valoroase și slabe ale muncii cu artiștii amatori. Pe prim plan s-a situat problema repertoriului. Trei din cele zece colective prezente la această întrecere au reprezentat *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic (Căminul Cultural din comuna Săbăreni, raionul Răcari ; cel din Chirnogi, raionul Oltenița, și cel din comuna Moara Săracă, raionul Snagov), iar două, *Bărbatul fără opinci* de M. Leonard (Căminul Cultural din comuna Cernica, raionul Brănești, și cel din Daia, raionul Giurgiu). E un fapt îngrijorător, care reflectă sărăcia repertoriului și care ar trebui să dea de gîndit Casei Centrale a Creației Populare și scriitorilor noștri. În același timp, s-a manifestat ca o prezență condamnabilă, insuficienta cizelare a spectacolelor.

De obicei, reprezentațiile de amatori se disting prin entuziasmul interpreților, prin căldura cu care se exprimă, fapte care estompează stîngăciile mișcării și gesturilor in scenă. De data aceasta, spontaneitatea și căldura au dispărut, pentru simplul dar gravul motiv că interpreții, în mare majoritate, nu și-au știut rolurile. Am asistat astfel la momente cînd partenerii își suflau unii altora în scenă replicile (*Bărbatul fără opinci*, interpretat de amatorii din Cernica), sau cînd în scenă se simțea un nou personaj — e drept invizibil, dar care se auzea foarte tare — suflerul *(Răsfățații*, jucat de amatorii din Bolintinul din Vale, raionul Domnești).

Vina pentru aceste slăbiciuni aparține și colectivelor, dar și Casei Regionale de Creație din București, care a neglijat pregătirea fazei. Multe din acțiuni s-au desfășurat în pripă și la voia întîmplării. Lucrul s-a manifestat și în organizarea concursului, care a început cu mare întîrziere în ziua anunțată, survenind modificări serioase în răstimp de cîteva minute.

Dar am putut constata cu bucurie că unele colective, și îndeosebi unii interpreți și instructori, au depus o muncă asiduă și serioasă. Astfel, instructoarea Beatrice Dragomir a pus în scenă *Tîrgul inimilor*, la Moara Săracă, cu mult simț al măsurii, alegîndu-și interpreți potriviți pentru anumite roluri. Ne referim la Popa Elena în Tincuța și la Savu Gheorghe în rolul lui Gheorghe, care s-au evidențiat prin simplitate și naturalețe. De asemenea în spectacolul realizat de chirnogeni, Elena Florescu, interpreta Tincuței, s-a remarcat prin judicioasa alternare a stărilor sufletești a personajului pe parcursul reprezentației.

Dacă ar fi existat o mai atentă și serioasă grijă în pregătirea din timp a acestei faze, n-ar fi fost exclus ca rezultatele modeste pe care le-am putut consemna, să fi depășit acest nivel destul de puțin grăitor.

E. N.

SE ÎNDREAPTĂ UNELE GREȘELI

La numai un an de la data cînd și-a început activitatea, echipa artistică de teatru a Casei de Cultură a Studenților „Grigore Preoteasa" din București numără realizări remarcabile, înscriind succese reale, gustate de un public larg de tineri. Din păcate, alegerea repertoriului nu s-a făcut în întregime sub cele mai bune auspicii. Unele piese au fost, astfel, selectate fără a se ține seama de specificul formației respective, uitîndu-se că spectacolele se adresează în primul rînd studenților, tineretului, și mai ales uitîndu-se că *actualitatea* este criteriul principal care legitimează unei lucrări dramatice înscrierea în repertoriu. Rolul social-educativ al teatrului este condiționat de mesajul piesei prezentate.

Din acest punct de vedere, socotim ca nepotrivit alese pentru un teatru al studenților piese ca *Acolo departe* de Mircea Ștefănescu sau *Mitică Popescu* de Camil Petrescu. De altă parte, colectivele artistice ale facultăților și institutelor nu au fost orientate spre montarea unor spectacole pe măsura puterii lor. S-au jucat de pildă piese ca *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, *Take, Ianke și Cadîr* de Victor Ion Popa, la Universitatea „C. I. Parhon"; *Vicleniile lui Scapin* de Molière, la Institutul de Arhitectură; *Doamna Ministru* de B. Nușici, la Institutul de Construcții; *Patima roșie* de M. Sorbul, la I.S.E.P.; *Cu dragostea nu-i de glumit* de Slobodskoi și Duhovicinnii, la Institutul Medico-farmaceutic. Asemenea spectacole au urmărit mai degrabă o demonstrație artistică, paralelă cu realizările teatrelor profesioniste, și au ținut prea puțin seamă de rolul specific educativ al unei scene studențești, amatoare.

În planul de muncă privind activitatea pentru stagiunea ce corespunde anului școlar 1958—59, se prevăd unele date care încearcă să îndrepte asemenea greșeli. De pildă, o serie de spectacole compuse din fragmente de piese, versuri, cîntece. E un gen care, la noi, a fost mai puțin uzitat. Fără a urmări demonstrații de virtuozitate, scopul unor astfel de spectacole, în acest loc, este de a da răspuns unor probleme de viață — sociale, politice — actuale, de a oglindi și lămuri sensul și substanța unor evenimente sau chiar ale unei epoci etc. Alegerea potrivită a textelor, viziunea clară a celui care pune în scenă un asemenea spectacol și o prezentare care să dea unitate tematicii propuse condiționează și asigură succesul. Printre altele, se preconizează, în această ordine de preocupări, spectacole destinate să contribuie la creșterea conștiinței patriotice a tineretului, cum este cel ce va fi închinat Forțelor Armate ale R.P.R. ori cel ce va fi prezentat în Săptămîna Mondială a Tineretului, în preajma celui de al VII-lea Festival al Tineretului și Studenților, sau cel care poartă ca temă lupta revoluționară a oamenilor muncii din patria noastră.

Gen apreciat de tineret, estrada va ocupa și ea o bună parte din programul stagiunii actuale a Casei de Cultură a Studenților. Bineînțeles, „numerele" vor fi axate pe aspecte din viața studențească.

Dar toate acestea, la care se adaugă recitaluri de poezie din poeții noștri sau din lirica universală, nu pot absolvi conducerea Casei de Cultură a Studenților de conturarea precisă și definitivă și a unui repertoriu de lucrări dramatice propriu-zise. În planul de muncă, spațiul rezervat la această rubrică este alb. Se prevede, e drept, laconic și evaziv „o piesă autohtonă" şi „o piesă sovietică", dar titlurile lipsesc. Alegerea unui consiliu artistic — care nu a existat pînă acum la Casa de Cultură a Studenţilor — este o măsură binevenită. Vrem să nădăjduim că el va contribui la grăbirea alegerii şi definitivării unui repertoriu de valoare, ca şi la o mai mare exigenţă în realizarea spectacolelor.

Mihai Crişan

ÎN PREAJMA CELUI DE AL V-LEA CONCURS AL BRIGĂZILOR ARTISTICE DE AGITAŢIE

În lumea brigăzilor artistice de agitaţie, în general în lumea artiştilor amatori, domneşte o mare agitaţie. E şi firesc. În curînd începe cel de al cincilea concurs pe ţară al formaţiilor de amatori.

Se fac repetiţii, se alcătuiesc programe, se scriu texte, se schimbă păreri.

Urmărind unele aspecte ale acestei munci, se desprind cîteva probleme care credem că pot contribui la munca de îmbunătăţire a brigăzilor artistice.

Prima problemă care se impune este stabilirea specificului „brigăzii artistice de agitaţie".

Prin specificul ei, brigada de agitaţie utilizează aceleaşi forme ca şi spectacolul de estradă şi revista. Aici rezidă sursa multor confuzii care duc, deseori, la transformarea brigăzii într-o formaţie de estradă.

Instructorii de brigăzi, factori care o îndrumează, uită uneori că, deşi utilizează aceleaşi forme ca şi spectacolul de estradă, brigada se deosebeşte de acesta prin faptul că:

— utilizează (sau *trebuie* să utilizeze) date reale;

— trebuie să fie operativă;

— trebuie să fie concisă.

Dacă lucrurile acestea ar fi clare pentru toată lumea, n-am mai asista la spectacole asemeni celui prezentat mai de mult, de brigada artistică de agitaţie a Fabricii „Kirov", program care durează o oră şi jumătate!

De altfel, nu e singura deficienţă pe care această brigadă — ca şi altele — o prezintă ca urmare a tendinţei nejuste de a se transforma în formaţie de estradă.

Cu riscul de a părea pedanţi, vom căuta să clarificăm în ce constă aceasta:

a) *Preluarea necritică a materialelor de estradă*. Este incontestabil că pe scenele teatrelor noastre de estradă şi în fosta emisiune a radio-magazinului se găseau texte de valoare care — în anumite situaţii — pot fi întrebuinţate de brigăzi, bineînţeles cu localizările de rigoare.

In orice caz, nu se poate admite să se reia într-o brigadă un text care n-are nici o legătură cu specificul muncii întreprinderii. De-a dreptul dăunătoare şi periculoasă, însă, este tendinţa unora de a adapta... specificul întreprinderii la anumite materiale de succes ale estradei. Se poate ajunge în unele cazuri la calomnierea muncitorilor. Iată de exemplu: radiomagazinul a difuzat, cu luni în urmă, un material despre vînzătorii ambulanţi, „negustori de tocuri-rezervoare şi alte ocazii de la pachet", care mişună la anumite ore prin restaurante.

Materialul a plăcut instructorului de la Fabrica „Kirov", care l-a „adaptat". Plecînd de la un „caz concret" (un muncitor care o dată a vîndut un obiect în incinta uzinei), a anunţat în prezentare acest lucru, dînd apoi sceneta din radiomagazin fără nici o modificare.

Spectatorul uită de „localizarea" de la început şi are impresia că sceneta reprezintă comportarea unui muncitor!

b) *Tendinţa de permanentizare a aceluiaşi spectacol*. E o deficienţă care se remarcă şi la unele brigăzi bune. Se uită uneori că brigada trebuie să fie operativă, la zi. Atunci cînd spectacolul se joacă timp de mai multe luni cu program neschimbat, te poţi întreba pe drept cuvînt: în ce constă eficienţa brigăzii, dacă lipsurile criticate atîta timp, persistă? Sau, dacă, în unele cazuri, dificultăţile semnalate au fost îndreptate, cu ce drept mai sînt ele aduse pe scenă?

c) *Întrebuinţarea excesivă a cupletelor muzicale*. Fără îndoială că una din formele cele mai atractive ale estradei este cupletul muzical. Dar a reduce întreg programul brigăzii la o înșăilare nesfîrșită de melodii puse cap la cap este cel puțin obositor. Cu atît mai mult cu cît, nu o singură dată, autorul recurge la această formulă pentru a masca lipsa de idei.

d) În sfîrșit, nu putem încheia această trecere în revistă fără a enumera, și a combate bineînțeles, tendința unor brigăzi spre *„fast, montare"... și naturalism*. Se „combate" beția, bîndu-se vîrtos bere pe scenă!

Pentru înlăturarea și preîntîmpinarea acestor neajunsuri e neapărat necesară o intensă și permanentă muncă de îndrumare și control din partea Casei Centrale a Creației Populare și a organelor în subordine.

O problemă-cheie ni se pare a fi existența unor instructori artistici corespunzători. Îndrumarea unor tinere elemente, pentru care activitatea actoricească înseamnă și completarea cunoștințelor și educarea gustului artistic, este o muncă delicată, care cere pricepere, talent și pregătire. În rîndul instructorilor activează elemente talentate ca Bogdan Căuș, Virgil Puicea, precum și alții. Din păcate, se mai găsesc instructori care sînt lipsiți de una, două, sau chiar... trei din calitățile enumerate mai sus. Cînd acești instructori mai sînt și obligați (în virtutea cărei hotărîri?) să scrie și textele brigăzilor respective (chiar dacă declară cu mîna pe conștiință că n-au nici o veleitate de scriitor), se ajunge la situații din cele mai dificile.

De pe urma unor instructori fără discernămînt ajung pe scenă scenete în care „muncitorul" bețiv e „criticat pe concret": îl bate nevasta! Eroina vine apoi înaintea cortinei și, foarte veselă, cîntă un cuplet critic la adresa bărbaților!

De pe urma unor astfel de instructori (nu îndeajuns de controlați și îndrumați), apar spectacole neechilibrate, în care aspectele pozitive sînt complet întunecate și în care, în loc de materiale artistice, ni se oferă articole de fond versificate prost. (De curînd, brigăzile cooperativelor „Dealul Spirei" și „Artă și precizie" — cu un prilej festiv — au întocmit un întreg program „pozitiv", destul de reușit, dedicat fruntașilor. De ce să nu includă astfel de materiale și în programele obișnuite de brigadă?)

Concluziile se desprind clar, credem, din enumerarea deficiențelor de mai sus. Am mai vrea să adăugăm unele sugestii care, socotim, ar duce la îmbunătățirea muncii.

Cunoaștem preocuparea Casei Centrale de Creație Populară pentru obținerea și difuzarea cît mai multor materiale de bună calitate.

La aceasta ar fi bine să se adauge un indice de texte, care să apară cel puțin lunar și care să cuprindă îndrumări asupra surselor de unde brigăzile pot culege materiale de calitate. De asemenea, Casele Regionale de Creație Populară și Casa de Creație Populară a orașului București ar putea edita trimestrial un caiet cuprinzînd cele mai bune texte.

S-ar putea alcătui, credem, un spectacol-model, compus din cele mai bune materiale ale brigăzilor fruntașe. Adăugarea unei prezentări în care latura didactică (cum se pot adapta unele materiale la specificul local) să fie împletită cu cea amuzantă, ar duce la o producție care s-ar putea juca cu succes atît în Capitală cît și în provincie.

În sfîrșit, s-ar putea realiza în colaborare cu cinematografia, un film de metraj mediu, cu același conținut, film care ar putea să pătrundă pînă la cele mai îndepărtate cămine culturale, fiind în același timp bine primit și de spectatorii orășeni.

Sîntem în preajma deschiderii celui de al cincilea concurs pe țară. Există toate posibilitățile ca de acum și pînă la faza finală, între 15 și 23 August 1959, să asistăm la o desfășurare de calitate.

Succesele trecutului concurs, ca și activitatea de atunci și pînă acum a unor brigăzi fruntașe (Uzinele „23 August", Fabrica „7 Noiembrie", Fabrica de „Bere Rahova") constituie o chezășie de netăgăduit.

N. Cornea

Însemnări

BRAVO, ȚĂNDĂRICĂ!

Circul a revenit, în sfîrșit, la locul său firesc: în arenă. Eliberîndu-se de auxiliarele numere de varieteu și music-hall, renunțînd la imixtiunile estradistice și revuistice ce n-aveau alt scop decît de a înșira cîțiva autori pe afiș, Circul nostru de Stat a prezentat un onest și curat spectacol, în ciuda bombasticului său nume: *Spectacol excepțional*. Socotesc că doi factori au contribuit în egală măsură la acuratețea acestei reprezentații: regizorul Mircea Gheorghiu și polivalentul interpret Țăndărică. De fapt, numerele prezentate sînt locuri comune ale artei manejului. Dar ele au fost încadrate într-o viziune inspirată, pe linia manierei specifice genului, și aici este meritul tînărului regizor, dedicat acestei generoase și totodată dificile activități.

Spectacolul e într-un anumit sens un recital. Un recital Țăndărică. La Moscova, acolo unde Sașa Popov și Karan D'Aș au făcut vogă, Țăndărică a devenit cunoscut în cîteva seri. Spectatorii moscoviți au venit de două, de trei ori, la teatru pentru Țăndărică, ziarele i-au publicat fotografia, i s-au luat interviuri, a vorbit la Radio. Ca și Popov, Țăndărică e un talent complex. Virtuoz jongler, Țăndărică face să zboare în aer o trusă culinară; după o dresură savantă, Țăndărică apare în arenă cu un cățel dresat după toate regulile artei; după zburătorii la trapez, Țăndărică face publicul să rîdă, executînd uimitoare salturi acrobatice.

L-am văzut și într-o pantomimă. Țăndărică e actor! E clovn dar nu șarjează, are un succes formidabil și nu e cabotin. Joacă rolul unui chelner indolent. Nici o grimasă, nici o strîmbătură. Simplu, firesc. Acrobatul Țăndărică a știut să se servească de atributele agilității sale pentru a-l servi din plin pe actorul Țăndărică și pentru a-l face să desfidă legile gravitații.

Păcat numai că Țăndărică ține atît de mult să poarte masca lui Charlot. Păcat că i-a împrumutat nu numai masca, dar și din ținută, din mers. E drept, nu l-a copiat la „indigo"; l-a înțeles structural și a apăsat pe acele clape care răspund unor stări emoționale complexe. Totuși... Țăndărică ne-a mărturisit că își caută un „tip" propriu, o mască pe măsura personalității sale. Eventual, un Păcală mucalit și hîtru, bun de șotii și năzdrăvănii. Poate...

Ne-a promis că îl vom revedea în curînd în noua postură. În fond și Popov a trecut prin diverse „ipostaze" pînă la „capul" de azi, proiectat pe coperțile revistelor din lumea întreagă. Așa că Țăndărică face echilibristică și la propriu și la figurat. A transfigurat un spectacol obișnuit (cu unele numere puțin cam prăfuite de atletică grea și trapez, cu un prestidigitator ce înșiră locuri comune), i-a dat viață, l-a animat prin ritm. Avem un bun artist de circ. Bravo, Țăndărică! Și odată cu aceasta, aplauzele spectatorilor se îndreaptă și către Dina Mihalcea, la fel de artistă azi (printre blazații săi lei) ca nu de mult pe scenă.

Circul de Stat ne-a prezentat un spectacol ce s-a bucurat de un mare succes și la Moscova — oraș în care reprezentația de circ se bucură de mare succes.

E un început frumos! Așteptăm și altceva. Așteptăm ca afișele de azi, într-un viitor apropiat, să-și merite într-adevăr titulatura: *Spectacol excepțional!*

Am asistat, între timp, la o nouă premieră a Circului de Stat: *Alei... hap.* Nu mai e cazul să pomenim și noi despre ciudățenia unui titlu cu totul nepotrivit, ci vom mai semnala o dată linia firească pe care se îndreaptă Circul — aceea a unor spectacole de manej. Bunele numere prezentate de artiști din R. P. Ungară și R. P. Bulgaria au dat ținută unui spectacol, în rest puțin cam monoton și cu numere destul de desuete.

A stăruit însă în noi o întrebare. Care a fost rolul regiei artistice (Cezar Țipa), subliniată cu litere pline pe afiș, cînd a fost lăsată să apară în arenă o prezentatoare cu o dicțiune imposibilă, un fel de comic ce nu-și găsea locul, iar evoluția clovnului muzical să fie presărată de vulgaritate? Este doar o simplă prezență? Sperăm că pe viitor, nu!

Al. P.

PORTRETUL UNEI DIRECTOARE DE CĂMIN CULTURAL

Am întîlnit la Casa Raională de Cultură din Sibiu o femeie măruntă, puţintică la trup, cu părul încărunţit şi cu obrazul ridat. Era îmbrăcată modest, jumătate în port naţional săliştean, jumătate orăşeneşte şi avea în mînă o plasă cu tîrguielile de la piaţă. Nu i-am acordat prea multă atenţie. Ba m-am mirat chiar : „ce o fi cătînd aici bătrînica ?“

M-a dumerit însă instructorul metodist Căpruţă, care mi-a şoptit la ureche : „E tovarăşa Ana Tatu, din suburbia Turnişor, cea mai bună directoare de cămin cultural pe care o avem în raion“. Recomandaţia atît de elogioasă m-a îndemnat să stau de vorbă cu ea mai pe-ndelete. N-am regretat, fiindcă am aflat lucruri extrem de interesante. Ana Tatu are 54 de ani, e soţie de pensionar P.T.T. şi mamă a doi copii trecuţi de prima tinereţe. Anul acesta, directoarea Căminului cultural „Tudor Vladimirescu“ din suburbia Turnişor a Sibiului serbează şi o dată jubiliară : zece ani de cînd munceşte la acest cămin. La început ca artistă amatoare, apoi ca instructor de teatru (post pe care il deţine şi în prezent) şi, în sfîrşit, directoare.

A îndrăgit teatrul de copilă, dar visul de a juca pe scenă s-a împlinit abia cînd avea copii destul de răsăriţi, prin 1945. Din 1948, cînd s-a înfiinţat în Turnişor căminul cultural, Ana Tatu a interpretat aici multe roluri. Îşi aminteşte cu plăcere de rolurile din *Năpasta, Darul colhoznicei, În peţit* şi alte zeci de roluri interpretate pe scena căminului şi în alte comune. A atras în această muncă şi pe cei doi copii ai săi, astfel că, pînă ce aceştia au plecat din Turnişor, familia Tatu a avut trei reprezentanţi (din patru) în echipa de teatru. O dată, pe cînd juca în *Zestrea Ilenuţei,* se afla în sală şi maestrul G. Calboreanu, originar din Turnişor. S-a dus între culise şi, după ce a felicitat-o, i-a spus : „Ai talent cu carul ! Păcat să se piardă... Nu vrei să mergi la Bucureşti, la Institut ? Ai ajunge o actriţă bună...“ Dar Ana, îmbujorată la faţă şi fericită, i-a mulţumit maestrului : „Ştiţi, am bărbat şi doi copii de îngrijit. Nu pot...“

Şi a rămas în Turnişor. Căminul are azi două secţii : romînă cu 24 artişti amatori şi germană cu 35. Sub îndrumarea acestei instructoare harnice şi pricepute, au crescut Sorin Luca, funcţionar la sfat, şi Comănel Cascu, muncitor, care o secondează la regie, decoruri şi recuzită. Iar dintre cei 24 artişti amatori, unii, cum sînt Aurel Munteanu, ţăran muncitor la G.A.C.-„Zorile“, şi muncitoarea Maria Moldovan, interpretează roluri complexe, demne de actori profesionişti. Nu degeaba vrea Ana Tatu să pună în scenă, după *Primăvara în noiembrie* de Lucia Demetrius, pregătită pentru faza regională a bienalei, şi *Nunta* de M. Davidoglu, nemuritoarea satiră caragialeană *O noapte furtunoasă.* Are interpreţi buni pentru jupîn Dumitrache, Ipingescu, Chiriac, Rică Venturiano şi Coana Veta... La secţia germană şi-a luat ca instructori pe învăţătorii de la şcoala germană din Turnişor, Maria Ghid, Erna Friedrich şi Samuel Bert, dar tot ea se îngrijeşte de costume, decoruri şi recuzită. Se mîndeşte că are în secţia germană amatori ca Regina Theil, Andrei Reissenhauer şi Mihail Schön, elemente de valoare.

De patru ani, de cînd este directoare de cămin cultural, Ana Tatu a organizat, pe lîngă spectacolele din sala proprie, turnee la Sibiel, Cristian, Sălişte şi chiar la Sibiu, realizînd pentru cămin venituri destul de bunicele, ce se folosesc la întreţinerea sălii, pentru decoruri, costume, recuzită...

— Pentru anul în curs — mi-a mărturisit directoarea — am alcătuit un buget de venituri şi cheltuieli de 54.000 lei, din care s-a şi realizat mai mult de jumătate.

Pe Ana Tatu o poţi găsi la cămin pînă tîrziu, noaptea. Şi dacă n-are cumva repetiţii de teatru, mai dă o raită pe la echipele de cor şi jocuri, la bibliotecă şi la sala de şah. „Astea sînt doar tot ale noastre...“ se scuză ea, cînd soţul o ia la rost că pierde serile şi odihna. Cu experienţa pe care a acumulat-o, directoarea dă sfaturi utile şi instructorilor de cor şi dansuri, iar cînd formaţia orchestrală greşeşte o notă, se face foc şi pară...

Bună gospodină, Ana Tatu îngrijeşte cu migală de toate bunurile căminului, întreține o curățenie exemplară și o ordine desăvîrșită la spectacole sau la șezătorile urmate de dans. Te surprinde atîta energie la un pumn de femeie, mai mult inimă decît trup. Cei buni o iubesc și o respectă, cei nedisciplinați și zurbagii o ocolesc. Ba i-au scornit chiar și o poreclă „majurul"... Dar Ana Tatu zîmbește și-și vede de treabă. „Cocorii mi-au zburat din cuib — povestește ea cu melancolie despre copii. Mi-au rămas două griji în viață: soțul și căminul cultural..."

Iată o carte de vizită care spune totul despre această vrednică directoare.

T. Mihail

PROIECT DE DICȚIONAR TEATRAL AUXILIAR

MEGAFON: Instrument util de retransmitere și amplificare a vocilor, de proiectare sonoră a conștiinței personajelor, de retransmisie muzicală. Apărut în cantități considerabile la Festival, justificat *(Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul, Jurnalul Annei Frank)* și mai ales nejustificat. Prea multe megafoane, prea multe voci zburătăcite prin văzduh, prea multe zgomote. Destul că pocnesc declanșatoarele reflectoarelor, scîrțiie turnantele, zbîrnîie decorurile cînd se trîntește o ușă. Ba chiar am auzit și un copac (în *Nopțile tăcerii*) scoțînd un geamăt în clipa cînd un actor se rezema de el.

Mai puține megafoane, mai multă zgîrcenie la efectele sonore, mai mult loc vocii omenești în spectacol...

MUZICĂ: Una din arte, simbolizată în mitologie prin una din cele nouă muze, Melpomena, fiica lui Zeus și a Mnemosynei — zeița memoriei. În cantități enorme în spectacolele de la Festival. În *Ultimul tren* se aude de-afară, în actul II, justificat. În *Ecaterina Teodoroiu* se aude la vioară, pentru că este o vioară pe un poloboc și trebuie să cînte eroina la ea. În *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* e mai multă muzică decît trebuie, pentru că unele părți sînt foarte reușite și era păcat să se taie din partitură — dacă tot a scris-o omul, ce să mai stăm acum să-l necăjim! În *Nopțile tăcerii*, se aude de la un radio care nu se vede (e într-o casă din culise) și la care actorii se uită toți cu mîna streașină, clătinindu-se de pe un picior pe altul, de parcă s-ar uita din Bîrlad la piscul muntelui Ceahlău; era un aparat vechi probabil, care nu mai putea fi închis și nici reglat, căci cînta atît de avan încît nici nu se mai făcea pauză între bucăți — se încălecau una pe alta. Muzică de scenă la *Furtuna* (Galați): țiuituri, plesnituri, pocnituri de sticlă cufundată în apă, gîlgîituri, horhoreli, tremolouri, vaiere — un fel de pînză muzicală de păianjen, în care se încurcă din cînd în cînd bondari. Iar cînd intră și iese Kabanova (purtată îndelung prin scenă, cu toate că e beteagă și merge greu), o frază muzicală leit-motiv: descrescendo tumultuos încheiat staccato, cu un pocnet surd, simultan cu ciocnetul bastonului în podea. Adică: pe pasul lățit al Kabanovei *tiiiiiiiir*, iar pe baston, *toc*. Și mereu așa, toate actele.

DANS: Alta din arte, străveche. Cunoscută și la romani și folosită cu parcimonie în zilele obișnuite — nu așa cum se poate vedea în *Fîntîna Blanduziei*, unde din cînd în cînd Horațiu, Neera, Mecena se întrerup din conversație și se uită mirați cum se rupe spectacolul teatral, pentru a se da o reprezentație de balet. Uneori, ca în scena prezentării mîncărurilor de la ospățul lui Scaur, balet justificat, dar încolo...

În *Nopțile tăcerii* se joacă bărbuncul într-o montare coregrafică circulară, cu rotiri de la stînga la dreapta și viceversa și cu pocnituri din degete — care se văd dar nu se aud — timp de atîtea minute pînă ce sala își manifestă nerăbdarea prin freamăt evident.

Nu s-ar putea face oarecare economii coregrafice în spectacolele dramatice? Barem așa, din adversitate față de teatrele muzicale, pentru că acolo nu se întrerup niciodată reprezentațiile de balet ca să se joace o scenă vorbită, ori să se spună măcar un monolog...

TURNANTĂ: Instalație circulară de rotire a unei părți din scenă, cu decor cu tot și cu personaje — care se fac că nu observă mișcarea, așa cum pămîntenii nu observă rotația planetei. La *Arcul de triumf*, turnanta s-a tot rotit pînă ce s-a oprit, avînd o defecțiune tehnică. Fără rotire, actorii au jucat la fel de așa și așa, de unde rezultă că tempoul încetinit al spectacolului n-avea legătură cu accelerarea mecanică a acțiunii. La *Mireasa desculță*, turnanta a executat o adevărată bătută moldovenească, învîrtindu-se ca un titirez cînd la dreapta, cînd la stînga, cînd bătînd pe loc, numai așa ca să nu stea — o jumătate de spectacol. În cealaltă jumătate s-a resemnat ostenită în repaus, făcînd arareori doar, cîte o leneșă tură de vals. Mulți dintre actori pot da acum examen de piloți la turboreactoare. Ce, e puțin lucru să-ți ții echilibrul și să mai și vorbești, în timp ce totul de sub tine se mișcă și totul împrejurul tău e cuprins de amețeală ?! Închipuiți-vă înscenarea frămîntărilor unui țăran mijlocaș, pe căișori, într-o mișcare iuțită de defectarea motorului...

Zău, tovarăși regizori, mai îngăduiți-i bietului spectator să asculte pe actor rostind textul.

V. S.

MUZICĂ „DE SALĂ"

Să recunoaștem că au mai fost vinovați și unii spectatori, mai ales acei care, obișnuiți cu întîrzierile enorme cu care unele colective și-au început spectacolele (pînă la peste un ceas dincolo de ora anunțată — vezi Craiova, Tg. Mureș etc.), au venit și ei „nițel" mai tîrziu la spectacol).

Plasatorii politicoși ai sălii Comedia i-au poftit la balcon, pînă la pauză măcar. Și... Ați auzit vreodată un instrument ciudat, ca un fel de orgă, care să scîrțîie pe toate tonurile, din toate mădularele, în toate registrele ? Acesta e balconul sălii Comedia. Faci un singur pas și o treaptă scîrțîie înfiorător, anihilînd o declarație de iubire făcută pe scenă. Vrei să te așezi, și un scaun țipă, ratînd un final emoționant. Chiar de ești pe scaun așezat, de schițezi cumva gestul de a-ți scoate batista, rămîi cu mîna suspendată la mijloc : scaunul urlă. Vrei să te îndrepți din spate, și rămîi cocoșat de teamă să nu fii țistuit de sală... Am auzit foarte des această muzică la spectacolele Festivalului teatrelor dramatice. Credem că ar fi nimerit ca un acordor (tîmplar sau tapițer) să reducă la tăcere această enervantă orchestră.

SPRIJIN „COLEGIAL"

— Să vezi ce anapoda o să rostească și replica asta !

— Fii atent, te rog, cum merge. Parcă ar călca pe cuie...

— Ba nu, parcă e pe o corabie în furtună !

— Ăsta-i decor ? Se vede mușamaua vopsită de la o poștă !

— În schimb, regia... vai de lume !

— Ai puțină răbdare. O să ne prăpădim de rîs. Urmează „scena cea mare" : moartea fetei.

...Regretînd lipsa unui magnetofon, reproducem din memorie aceste aprecieri „prietenești" la unul din spectacolele Festivalului teatrelor dramatice. „Susținătorii" acestui dialog erau, inevitabil, niște actori. Pe scena teatrului C.C.S. evolua colectivul unui teatru provincial ; în sală asistau zeci de actori din Capitală și zeci de actori din provincie. Șușotelile făcute cu intensitatea vocii unui sufler, atunci cînd cei de pe scenă nu-și știu deloc rolurile, deranjau în mod vădit publicul spectator. Deranja și mai mult această urîtă manifestare, demonstrînd nu numai lipsă de colegialitate... Am mai întîlnit repetată, din păcate, această atitudine : lipsă de respect pentru colegii de pe scenă, înfumurare, vedetism găunos.

Probabil că atunci cînd „amicii" se aflau la rîndul lor pe scenă, s-au găsit alte „glasuri" la fel de prietenești și binevoitoare...

Năravuri cu rădăcini mai vechi, buruieni care au fost străine printre laurii Festivalului, unde a domnit în general o atmosferă caldă și tovărășească. Și dacă cel ce scrie aceste rînduri s-ar lăsa mînat de satisfacții răutăcioase, ar nota că dintre „comentatorii" vijelioși, dintre criticii austeri și nemiloși, dintre actorii aceștia necruțători cu colegii lor, pe nici unul nu l-a întîlnit pe lista celor premiați...

Quod erat demonstrandum...

Al. P.

Margareta Bărbuță

CONSPIRAȚIA MINCIUNII

SPICUIRI DIN REPERTORIUL PARIZIAN

Leon Rollo, zis Cartoafa — poreclă pe care amicul său Noel Carradine i-a atribuit-o încă de pe băncile școlii — este un om cumsecade, dar mereu în pană de bani. Ocupație precisă n-are. Din cînd în cînd, „inventează“ cîte ceva și vinde brevetul. De data aceasta a „inventat“ un joc de societate, ceva între astrologie și ghicitul în palmă, cu care speră să facă bani, mai ales dacă izbutește să obțină un împrumut, pentru a-și putea „monta“ afacerea. Noel Carradine, mare om de afaceri, vede în jocul acesta o mină de aur, cu care poate cîștiga sume fabuloase, prin exploatarea setei de senzații și a imbecilității credule a turiștilor americani. Așadar, cumpără „invenția“, care de fapt a fost „cumpărată“ pe o sumă derizorie de la o femeie.

Amiciția celor doi durează de mulți ani. Asta nu-i împiedică însă să nu se poată suferi. Leon Rollo trăiește cu sentimentul că Noel Carradine i-a furat ceea ce i se cuvenea lui în viață, în primul rînd, norocul. Pe vremuri, soția actuală a lui Carradine a fost îndrăgostită nebunește de Rollo și era gata să moară de pe urma acestei pasiuni. S-a vindecat și s-a căsătorit cu Noel. Aceasta nu-l împiedică pe Leon să amintească mereu, de față cu actuala sa soție, de vechiul său amor juvenil. La rîndul său, Noel nu s-a jenat deloc să facă curte soției lui Leon, cu cîțiva ani înainte. Dezinvoltura și lipsa de scrupule în relațiile de familie și de prietenie merg mai departe. Noel Carradine își înșeală nevasta cu fiica adoptivă a lui Leon, Alexa, o adolescentă „modernă“, în care lipsa de prejudecăți și nonconformismul ating cinismul și impudoarea. Ce urmează ? Leon demască mîrșăvia lui Noel și are în fine satisfacția de a-l vedea pe acesta la picioarele sale, Alexa pleacă într-o călătorie însoțită de un tînăr pretendent îndrăgostit, Noel se întoarce pocăit la soția sa, care se pare că a înțeles totul, dar preferă politica struțului, iar Leon Rollo, Cartoafa, redescoperă dragostea profundă și fidelă a soției sale.

Intriga aceasta destul de săracă se desfășoară pe trei acte întregi, presărate cu vorbe ce se vor „de duh“ și cu cugetări ce se vor „profunde“. Idei ? Nici una. Mesaj ?...

Această compoziție dramatică poartă numele de *Patate* (Cartoafa), este scrisă de Marcel Achard și constituie, dacă îl credem pe redactorul revistei „l'Avant-Scène“, „cel mai mare succes de presă și de public din ultimii 10 ani“. Și n-o spune numai redactorul „Avant-Scène“-ei. O mărturisește faptul că piesa a fost publicată, în scurt interval, de trei reviste franțuzești : „l Avant-Scène“, „Paris Théâtre“ și „La Revue Théâtrale“. Mai mult decît atît, revista italiană „Il Dramma“ s-a grăbit s-o publice într-unul din numerele sale de vară.

Piesa *Patate* e, de altfel, caracteristică pentru o întreagă categorie de piese, care formează cea mai mare parte a repertoriului celor cîtorva zeci de teatre ale Parisului.

Fenomenul pare de neînțeles. Teatrul, arta cea mai direct legată de viață, a oglindit totdeauna momentele cruciale ale istoriei. Și teatrul francez nu s-a abătut de la legea generală. În epoca „regelui-soare", Molière satiriza cu sarcasm nobilimea vicioasă, deopotrivă cu burghezia parvenită, biciuia ipocrizia tartuffilor și setea de bani a harpagonilor. În ajunul revoluției burgheze, Beaumarchais anunța prin istețul său Figaro zorile unei ere noi, iar romanticii secolului trecut deplîngeau trădarea idealurilor lor de către burghezia cu chip de Ianus. Astăzi, în teatrul francez domnește Patate, trîntorul cu inimă bună, incapabil să-și cîștige viața prin muncă cinstită, incapabil să se împotrivească răului, pentru că răul acesta îi este necesar: Patate trăiește din banii lui Carradine.

Republica Franceză trăiește zile grele, sub amenințarea dictaturii militare și personale a lui De Gaulle. Ciocnirile între reprezentanții maselor populare și reprezentanții ordinii de tip fascist se întețesc și se intensifică. Libertățile cucerite cu trudă, prin lupte grele duse pe baricade, sînt înăbușite una cîte una. Dar în teatrul parizian domnește Patate. Și nu numai el.

Întîlnim în piesele franțuzești reprezentate în ultima vreme pe scenele pariziene o lume pestriță, de trîntori și cocote, de oameni fără ocupație precisă, o lume preocupată de problema cîștigului ușor, de problema amorului infra- și extraconjugal, de sexualitate și mai ales de homosexualitate, și de alte asemenea probleme... capitale. Nu prea multe totuși. În general, autorii acestor piese se feresc să-și provoace publicul la o gîndire mai adîncă. Cei mai mulți nu au decît o singură țintă: să stîrnească rîsul. Nu rîsul de ceva sau de cineva anume, ci așa, fără motiv și fără finalitate, cum o face Claude Magnier în comedia sa *Oscar*, sau cum pare că vrea să o facă Raymond Castans în *Auguste*, izbutind însă în finalul comediei să treacă pe la nasul oricărui mic funcționar de bancă suma frumușică de 20.000.000 de franci, ca pe un vis posibil de realizat. Ce nu se poate realiza printr-o moștenire picată din senin, dacă ești cuminte, cam prostuț, îndrăgostit de o „steluță" de cinematograf și pe deasupra plin de noroc? Cu totul gratuit apare hazul și în comedia *Farfada* a lui Jean-Pierre Aumont, actorul devenit dramaturg. Piesa, chipurile, are un final moralizator: Jean, eroul comediei, escrocul sentimental care se joacă cu inimile femeilor și care nu se dă înapoi nici de la escrocherii mai puțin... nevinovate, este arestat tocmai în clipa în care s-a îndrăgostit cu adevărat, de o fată care i-a rezistat mai mult decît toate celelalte.

Față de aceste farse gratuite, care stîrnesc un rîs mecanic, proclamînd domnia gagului asupra ideilor, piese ca *La Prétentaine* (Hoinăreala) de Jacques Deval, de pildă, apar încărcate de semnificații.

O tînără, mică funcționară (e ciudat cît de stăruitor zăbovește inspirația dramaturgilor francezi contemporani în mediul micilor funcționari, de unde-și recrutează adesea puținii oameni curați la suflet din piesele lor), pornește pe un mare transatlantic, cu o garderobă pregătită din toate economiile ei, plus economiile celei mai bune prietene a ei, epuizînd toate resursele, să cucerească... America. Mai precis, să cucerească un soț bogat, cum numai în America crede că se pot găsi (efect al propagandei „raiului" american, difuzată prin toate mijloacele posibile de influenţare a credulilor). La rîndul său, un tînăr, şomer de mai multă vreme (iată în fine o crudă şi autentică realitate), porneşte pe acelaşi vapor, dar clandestin, urmărindu-şi în taină bogata logodnică păzită de o vajnică mătuşă. Realitatea îi dezamăgeşte pe amîndoi, înainte chiar de a atinge „pămîntul făgăduinţei": tînăra cunoaşte America în persoana bogatului, dar grosolanului şi mai ales (oroare!) dementului Bob, iar tînărul şomer îşi dă seama că bogata sa logodnică e gata să-l joace la bridge şi să-l cedeze mătuşii în chip de gaj, ca pe un căţel sau o brăţară. Concluzia? Amîndoi „hoinarii" se întorc în ţară cu acelaşi vapor, fără a deschide măcar cabina pentru a vedea cum arată tărîmul mult visat; se întorc în ţară, unde „fie pîinea cît de rea..."

Este şi aici destul haz gratuit. Şi mai ales este o încercare de bagatelizare a realităţii, pentru ca nu cumva spectatorul să ia prea în serios sugestiile şi aluziile strecurate ici-colo de autor. Dar este în acelaşi timp o încercare de a exprima o atitudine, fie ea şi uşor zeflemistă, faţă de o realitate ghicită dincolo de hazul inofensiv al piesei.

O tentativă de a dezvălui un aspect al realităţii se poate spune că schiţează Pierre Gascar în piesa sa *Paşii pierduţi*. Familia Durafour — mama şi cei trei fii — reprezintă o imagine destul de veridică a burgheziei falimentare, gata să folosească orice expedient pentru a-şi prelungi existenţa precară: coloniile, sau, cum se întîmplă în piesă, credulitatea unei prostituate cu suflet pur. M-me Durafour şi doi dintre feciorii săi, René şi Victor, se înţeleg de minune în privinţa mijloacelor de cîştigare a existenţei, fără a se împiedica de ciotul vreunui scrupul, socotind munca o îndeletnicire înjositoare. Singurul membru al familiei, care munceşte, este Louis, cel de-al treilea frate, un mic funcţionar (din nou, un mic funcţionar), căruia autorul îi încredinţează rostirea unor replici de mare însemnătate. E de-a dreptul surprinzătoare şi îmbucurătoare siguranţa cu care Louis vorbeşte despre necesitatea unui „regim de justiţie socială", în care o femeie ca Justine „n-ar mai trebui să se prostitueze". El o socoteşte pe Justine „o victimă a societăţii", iar despre mulţimea de sărmani pe care i-a întîlnit la Creditul Municipal, unde s-a dus să amaneteze o verighetă a mamei sale, spune: „Am văzut chipul revoluţiei"... „Nu Revoluţia din 1789, desigur. Cea viitoare." Sînt replici curajoase, pe care nu le-am întîlnit în alte piese franţuzeşti contemporane. Păcat numai că autorul n-a mers pînă la capăt cu tabloul societăţii, pe care şi-a propus probabil să-l înfăţişeze.

Imaginea poporului, reprezentat în piesă prin prostituata Justine, fie ea şi „victimă a societăţii", fie ea şi cu sufletul mai curat decît al cinicilor şi mîrşavilor membri nelucrători ai familiei Durafour, nu poate decît să întunece mesajul înaintat al piesei. În mediul familial, stătut, în care sînt rostite, replicile revoluţionare ale lui Louis răsună insolit, aproape strident, justificate totuşi de faptul că sînt spuse de singurul om din piesă care munceşte, om care în final pare să se rupă de mediul putred al familiei, pentru a porni pe alt drum.

Este, în ciuda slăbiciunilor, una din puţinele piese jucate în ultima vreme pe o scenă pariziană, care încearcă să se apropie, cu ochii deschişi, de realitate.

Faptul a fost semnalat de altfel și de cronicarul publicației „La Revue Théâtrale“, care remarcă cu regret sărăcia repertoriului teatrelor pariziene și „repugnanța autorilor de a aborda direct problemele ideologice“. Și nu e de mirare, spune același cronicar (Renée Saurel) că unele opere interesante așteaptă în zadar să fie jucate deoarece... „robinetul de Phynanță“, cum ar spune Ubu (personaj al satirei *Ubu-rege* de A. Jarry *—n.n.),* nu funcționează pentru operele considerate „subversive“.

Iată explicată, de fapt, cauza principală a sărăciei de idei a repertoriului teatrelor pariziene. Iată cauza principală a invaziei pieselor bulevardiere, a pieselor menite a stîrni rîsul vid de gîndire, a pieselor care reeditează pentru a nu știu cîta oară cazul îmbogățirii peste noapte prin grația divină și pleașca unei fabuloase moșteniri: robinetul finanțelor nu funcționează pentru operele considerate subversive. Robinetul finanțelor este manevrat de marea burghezie. Robinetul finanțelor nu poate funcționa pentru punerea în scenă a unor piese care ar prezenta în adevărata sa lumină chipul marii burghezii. Asta ar însemna să se dea drumul pe scenă adevărului. Și adevărul este considerat subversiv într-un regim bazat pe minciună și teroare.

Iată de ce pe scena pariziană domnesc Patate, și Oscar, și Gustave. Iată de ce o piesă ca *Ardele ou la Marguerite* de Jean Anouilh, inofensivă în raport cu racilele adînci ale societății capitaliste, apărînd dragostea curată prin însuflețirea cu acest sentiment a doi cocoșați nefericiți și condamnînd în mod benign amorul adulter prin zeflemisirea indulgentă a oficianților săi, este considerată de critica pariziană ca o operă care stîrnește „un rîs cu gust sălciu“, sau chiar „o piesă agresivă, provocatoare, înverșunată să distrugă și, în același timp, printr-un straniu paradox, o piesă vie, stimulatoare, ironică“.

Iată de ce „comedia care își propune să îndrepte moravurile, descriindu-le și la nevoie ridiculizîndu-le, compunînd caractere reprezentative *cu osebire* pentru o epocă (cunoaștem pe un anume Molière care a creat, după cîte știm, această tradiție a teatrului francez), această comedie pare să nu mai aibă loc pe scenele noastre, la fel ca și acel teatru de violență, în adîncime, în stilul lui Becque, care în genul său este de asemenea o mărturie a epocii“ — după cum spune într-una din însemnările sale Paul Nivoix, dramaturgul francez mort de curînd.

Iată de ce, ocolind realitatea, autorii creează adesea false probleme, aducînd pe scenă din ce în ce mai des homosexuali (vezi, din ultimele piese prezentate, *În trecere prin Paris* de Michel André și *S-au jucat cu chibritele* de Marcelle Routier), construind intrigi complicate din descoperirea unor paternități neașteptate (vezi *Tatăl* de Edouard Bourdet) sau încercînd să explice o monstruoasă crimă prin complexul de inferioritate al unui tînăr aflat sub influența unui mediu corupt (aceeași *S-au jucat cu chibritele).*

Pentru cine știe să citească, adevărul epocii noastre apare totuși oglindit în situația actuală a teatrului francez: frica de adevăr a burgheziei se reflectă în însăși lipsa adevărului de pe scenele pariziene. Și de ce ți-e frică...

Septembrie, 1958

meridiane

NOUA STAGIUNE ÎN U. R. S. S.

Uniunea Sovietică este de la un capăt la altul, de la Riga și Tallin pînă la Vladivostock, de la Murmansk și Arhanghelsk pînă la Tbilisi și Baku și de la Tamir pînă la Pamir, un grandios șantier nu numai industrial și agrar, dar și artistic. Acolo sînt și subiecte. Sînt și piese noi. Apar mereu alte teatre, alți dramaturgi. Se lucrează. Se creează. Greu să rezumi în marginile restrînse ale unui articol o viață atît de intensă și cu atît de multiple aspecte ; în același timp ar fi și obositor pentru cititori să întocmești lista întreagă a spectacolelor noi programate pentru stagiunea 1958—59, mai ales cînd te gîndești că numai în R.S.F.S.R. sînt prevăzute în actuala stagiune 509 asemenea spectacole. Și sînt 16 republici !

Vom căuta, în consecință, să aruncăm o privire generală asupra noii stagiuni și să desprindem trăsăturile ei esențiale, spre a ne face o idee de ansamblu, străduindu-ne să sistematizăm faptele și oprindu-ne numai asupra lucrurilor care ne pot servi de orientare și din care putem trage învățăminte și inspirație.

Cînd aruncăm ochii pe repertoriul și numărul spectacolelor înscrise pentru stagiunea care a început, primul lucru care atrage atenția este, și trebuie să fie, bineînțeles, noul și proporția acestui nou față de ceea ce-i reluat sau vechi, căci în aceste lucrări noi se oglindește efortul scriitoricesc de a ține pas cu vremea și în ele se răsfrînge actualitatea care ne interesează.

Or, spre a ne menține la exemplul citat mai sus, al Republicii Sovietice Federative Socialiste Ruse, din cele 509 spectacole prevăzute spre a fi reprezentate în actuala stagiune, 317 sînt din literatura dramatică sovietică, ceea ce reprezintă aproape 63% dramaturgie originală și nouă.

Proporția aceasta este generală — pe întreaga, uriașa rețea de teatre a Uniunii Sovietice — și, confruntată cu anul trecut, ea se arată în vădită creștere.

Locul destinat altor literaturi dramatice e ocupat de : piese din repertoriul clasic universal ; piese din dramaturgia clasică rusă ; piese scrise de autori străini și dramatizări.

Ce piese din repertoriul clasic universal se vor juca ?

La Moscova — Shakespeare e la mare cinste. Teatrul „E. Vahtangov" joacă acum *Hamlet* și proiectează să pună în scenă *Antoniu și Cleopatra.* La Teatrul Mic se reprezintă *Macbeth.* La Mossoviet, *Nevestele vesele din Windsor.* Tot la Moscova — la M.H.A.T. — se dă *Maria Stuart* de Schiller. Teatrul regional din Sverdlovsk și-a deschis stagiunea cu *Hernani* de Victor Hugo.

Din dramaturgia clasică rusă se joacă tot ce face parte din repertoriul permanent, de la comedia *Prea multă minte strică* de Griboiedov (tradusă și în limba tadjică și urmînd a fi prezentată anul acesta pe scena Teatrului de Dramă tadjic din Stalinabad) și pînă la Gorki. Se pregătește (la Teatrul „Vahtangov" din Moscova) și reprezentarea micilor lucrări dramatice ale lui Pușkin : *Mozart și Salieri, Musafirul de piatră, Cavalerul avar* și celelalte.

Dramatizările tind în special să popularizeze marile opere rusești.

Vom cita — ca mai importante — : *Viața lui Klim Samghin* de Gorki, la care lucrează Teatrul Mare de Dramă din Leningrad, și *Acum ori niciodată* după romanul *Oblomov* al clasicului I. A. Goncearov, cu care și-a deschis stagiunea Teatrul Comsomolului din Leningrad. Și pentru ca să nu uităm Moscova — vom adăuga : *Brățara cu granate,* după nuvela cu același nume a marelui Kuprin, primită la Teatrul „Vahtangov" și *Trei pietre de credință* de N. Virta, dramatizată chiar de autor după romanul său *Clopotele de seară* și înscrisă în repertoriul Teatrului Mossoviet, care și-a deschis stagiunea la 18 octombrie[1].

În sfîrșit, vin la rînd piesele de autori străini moderni. La Teatrul Comsomolului Leninist din Moscova : *Sfînta Ioana* de Shaw, la Teatrul de Dramă din Stalinabad : *Jertfa* de Rabindranath Tagore, și la Teatrul Armatei (tot din Moscova) se continuă reprezentarea comediei *Titanic-Vals* de Tudor Mușatescu. Sînt anunțate și cîteva spectacole noi ; de exemplu Teatrul de Dramă „Ivanov“ din Odesa pregătește piesa dramaturgului italian A. Nicolai : *Signor Mario scrie o comedie*, Teatrul Central al Armatei Sovietice (din Moscova) — piesa *Uitat de toți* de Nazim Hikmet, Teatrul „Mardjanișvili“ din Tbilisi — piesa dramaturgului chinez Tzao Iu *Uraganul*, iar vestitul teatru georgian „Rustaveli“ și-a deschis stagiunea cu piesa dramaturgului grec G. Sevasticoglu — *Îngerii*.

---

[1] Semnalez ca interesante încă două dramatizări : *Cele 12 scaune,* după romanul lui Ilf și Petrov, la Teatrul regional de păpuși din Kirov, și *Zece zile care au zguduit lumea,* după reportajul cu același nume al lui John Reed.

***

Fără îndoială, totuși, că cea mai semnificativă și mai instructivă pentru noi este literatura dramatică sovietică nouă, grefată pe teme de actualitate.

Și piesele din această categorie pot fi la rîndul lor grupate, după caracter, sub mai multe rubrici mari.

În prima rubrică aș clasa piesele ce se vor monta cu prilejul anumitor aniversări. Astfel, în primul rînd, toate teatrele pregătesc în întîmpinarea celui de al XXI-lea Congres al P.C.U.S. spectacole noi, festive. Așa de pildă, Teatrul Mossoviet din Moscova pregătește premiera piesei *Lupta pe drum* de G. Nikolaeva și S. Radzinski, iar Teatrul „Vahtangov“ — punerea în scenă a unei dramatizări după romanul lui V. Kocetov *Frații Erșov*.

Sărbătorirea celor 40 de ani de la înființarea Comsomolului a ocazionat o mare eflorescență de piese scrise pentru tineret. Cităm doar cîteva, din cele programate în teatrele mai cunoscute. Teatrul Mossoviet a înscris, bunăoară, pentru această aniversare : *Un an de viață* de A. Ceakovski și I. Rubinstein, Teatrul Mic a pregătit două piese : *De ce zîmbeau stelele* de A. Korneiciuk și o piesă a tînărului dramaturg ucrainean M. Zarudnii, *Sprințara*. Teatrul Comsomolului din Leningrad a înscris două dramatizări : *Pentru puterea sovietelor*, după romanul cu același titlu al lui Kataev, și *Cu sîngele inimii*, după nuvela „Tinerețe“ de A. Boicenko. Teatrele din Kiev închină aceleiași aniversări o serie întreagă de piese noi. Așa, Teatrul „I. Franko“ montează *Seri dintr-un sat de lîngă Dikanka* (titlu vechi — piesă nouă) de V. Minko. Teatrul „Lesea Ukrainka“ pune noua piesă a lui L. Dmitrenko : *Mai bine niciodată decît tîrziu*. Teatrul din Vinițk pune și el o piesă la Zarudnii : *Cînd iubești*. Toate aceste piese sînt noi și vin să se adauge la lucrările din anii trecuți închinate tineretului și care sînt reluate cu prilejul mai sus-amintitului eveniment festiv.

Actuala stagiune a coincis în unele republici, cu împlinirea a 40 de ani de la instaurarea puterii sovietice ; iarăși un eveniment care a inspirat în respectivele republici piese noi pe care teatrele locale și-au făcut un titlu de onoare să le reprezinte. În Daghestan, de pildă, Teatrul de dramă „Maxim Gorki“ va evoca figura eroului revoluționar Mahaci Dahadaev, reprezentînd piesa dramaturgului A. Kurabanov, intitulată provizoriu *Primul comisar*. La Teatrul de Dramă „Rustaveli“, din Tbilisi, se va juca o piesă de P. Kakabadze închinată instaurării puterii sovietice în Georgia. La Teatrul bielorus „Ian Kupala“ se joacă piesa *Zilele nașterii noastre* a lui I. Melega. închinată zilelor istorice revoluționare cînd a luat naștere republica bielorusă.

Și mai sînt aniversări care vor fi marcate prin piese noi : a 40-a aniversare a Partidului Comunist din Lituania, cu care prilej se va reprezenta la Teatrul Academic de Stat din Vilnius piesa lui A. Gudaitis-Guziavicius : *Arma invizibilă*, a cărei acțiune se petrece în ultima perioadă de stăpînire a burgheziei și ne arată lupta eroică a Partidului Comunist lituanian ; 400 de ani de la întemeierea orașului Astrahan, ceea ce va prilejui Teatrului regional de dramă „Kirov“ din acest oraș un turneu la Moscova cu piese noi și cu cele mai bune spectacole din stagiunile trecute ; 1100 de ani de la nașterea cîntărețului popular Abulhasan Rudaki, creatorul poeziei clasice tadjico-persane, care a determinat pe scriitorii tadjici Mirze Tursunzade (poet) și Satîm Ulug-zade (dramaturg) să-i închine o piesă de teatru, a cărei premieră a avut loc în octombrie anul acesta.

Dar în afară de piesele noi, ocazionate de toate aceste aniversări, au și fost reprezentate fie odată cu inaugurarea stagiunii, fie printre primele spectacole care au urmat, un număr destul de însemnat de alte piese noi :

Teatrul Mossoviet din Moscova și-a inaugurat stagiunea la 18 octombrie cu *O profesiune primejdioasă* de V. Soloviov. Teatrul Mic — o piesă a lui S. Ermolinski, *Testamentul* și una a unui tînăr dramaturg G. Nikitin, *Petru și Pavel*. Teatrul Central al Armatei a anunțat un spectacol nou pentru tineret : *Pasărea de piatră* de P. Maliarevschi. Teatrul „Vahtangov“, *Lege nescrisă* de V. Pistolenko și mai are înscrise în repertoriu : *Comuniștii* de M. Satrov și comedia de dragoste *Multe îi trebuie omului ?* de Galici. Teatrul Comsomolului Leninist (tot din Moscova), piesa lui A. Galici *Vasul „Pui de vultur“*, care se va juca și la Leningrad. Teatrul Comsomolului, din a doua capitală a U.R.S.S., va reprezenta şi piesa lui N. Pogodin: *Mica studentă*. Teatrul Mare de Dramă „M. Gorki", tot din Leningrad, a avut ca primă premieră piesa lui V. A. Volodin: *Cinci seri*. Tot la Leningrad, la Teatrul „Puşkin", se va da *Făclia* de Aleşin. Teatrul „Ian Kupala" din Minsk — *Oameni şi diavoli* de K. Krapiva. Teatrul regional din Grodnen (Bielorusia): *De pe lumea cealaltă* de V. Polesski. Teatrul Academic din Riga — *A treia patetică* de N. Pogodin, *Nicăieri nu se trăieşte mai bine ca pe pămînt* de A. Grigulis etc. *A treia patetică* se va juca şi la Teatrul „Taras Sevcenko" din Harkov (Ucraina). Teatrul regional de dramă „Turgheniev" din Orel şi-a deschis stagiunea la 17 octombrie cu piesa unui ziarist local V. Komov, intitulată *Incercarea*.

...Şi lista se poate continua pe încă vreo cîteva pagini dacă ţinem socoteală că numai în republica ucraineană (ca s-o cităm fiindcă avem o cifră aproximativ exactă) sînt 30 de teatre şi fiecare din ele îşi face o datorie de a da cel puţin încă două-trei piese noi.

Ce tratează aceste piese? Care le sînt temele?

Ele sînt variate ca şi viaţa, ca şi realitatea pe care o oglindesc.

Am văzut că o parte, legate de anumite evenimente şi aniversări, evocă figuri de eroi ai revoluţiei şi fapte din epopeea grandioasă a Marelui Octombrie. Altele aduc pe scenă episoade din Marele Război pentru Apărarea Patriei, cum este cazul cu *O profesiune primejdioasă* de V. Soloviov, cu care şi-a deschis stagiunea Teatrul Mossoviet din Moscova şi care ne înfăţişează un aspect al eroismului cercetaşilor sovietici, sau cum e cazul cu piesa dramaturgului bielorus Krapiva: *Oameni şi diavoli*, care ne oferă un tablou al luptei plină de primejdii a eroilor ilegalişti din timpul Marelui Război.

O serie de piese atacă teme de politică internaţională şi demască fie modul de viaţă american, fie uneltirile imperialiştilor americani, cum face V. Polesski în piesa *De pe lumea cealaltă*, unde e vorba de o familie săracă de bieloruşi plecată înainte de revoluţie să-şi caute „dreptatea şi fericirea în America", sau I. Samiakin în piesa *Nu credeţi în linişte*, care demască sforţările deşarte ale imperialiştilor americani de a atrage în slujba activităţii lor diversioniste şi subversive, oameni sovietici, ispitindu-i cu dolari.

Cea mai mare parte din lucrările dramatice ce-au văzut sau vor vedea pentru prima oară lumina rampei în actuala stagiune se inspiră însă din realitatea sovietică şi ne înfăţişează aspecte mobilizatoare din viaţa şi munca constructorilor comunismului. Aici diversitatea e încă şi mai mare şi nu putem rezuma pe puncte multiplicitatea temelor. Vom da însă cîteva exemple:

Iată, de pildă, piesa lui Pistolenko *Lege nescrisă*, pe care Teatrul „Vahtangov" din Moscova a pregătit-o pentru zilele sărbătoririi celei de a 41-a aniversări a Marii Revoluţii din Octombrie. Acţiunea ei se petrece în zilele noastre pe pămînturile desţelenite din Kazahstan. Sau să luăm *Un an de viaţă* de A. Ciakovski şi I. Rubinstein. Ea e închinată tinerilor constructori din regiunea polară. Vedem dintr-o dată vastitatea preocupărilor: de la Marea Aral şi Marea Caspică la Marea Albă, de la frontiera cu China la Pol.

Dramaturgul bielorus V. Polesski a scris o comedie închinată succeselor lucrătorilor de pe ogoare. Se cheamă *Plăcinte fierbinţi*, iar S. Ermolinski a scris o piesă: *Testamentul*, care se va juca la Teatrul Mic din Moscova şi care deschide o lucarnă asupra vieţii savanţilor sovietici. Tot despre viaţa şi activitatea savanţilor sovietici se ocupă şi piesa *Făclia* de Aleşin, înscrisă în repertoriul Teatrului „Puşkin" din Leningrad.

Piesa unui scriitor din îndepărtatul Habarovsk (*O zi de naştere* de C. Alexandrovski), primită la Teatrul Mic din Moscova, ne poartă în climatul şantierelor navale din Extremul Orient, iar piesa georgianului M. Abuladze: *Cind se aprind stelele* ne duce în mediul minerilor din Baku.

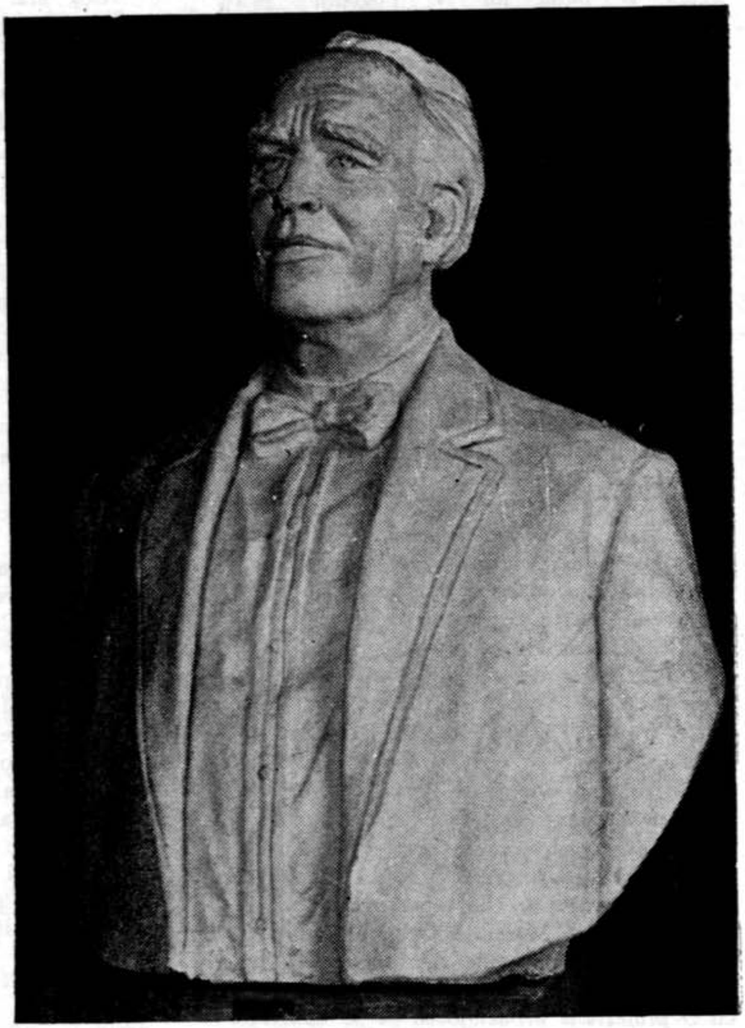
O piesă a unui scriitor tocmai din Irkutsk (B. Kostiukovski), care va fi jucată tot pe scena Teatrului Mic din Moscova, ridică probleme de etică, iar piesa cu titlul gogolian, *Seri dintr-un sat de lingă Dikanka*, a dramaturgului ucrainean V. Minko, pune problema alegerii unei profesii şi a dragostei de muncă, pe cînd noua piesă a lui N. Pogodin *Mica studentă* tratează o problemă de educaţie a tineretului studenţesc.

Actualitatea se arată aşadar, din plin, inspiratoarea generoasă a dramaturgilor sovietici. Activitatea teatrală din U.R.S.S. se arată şi ea, ca totdeauna, necuprins de bogată şi larg pilduitoare.

Septembrie, 1958.

Svetlana Marosin

K. S. Stanislavski, sculptură executată de Maria Biscă-Neleanu.



A 60-A ANIVERSARE A M.H.A.T.-ULUI

Acolo unde a trăit Stanislavski

La 27 octombrie 1958 poporul sovietic sărbătoreşte a 60-a aniversare a Teatrului Academic de Artă „Maxim Gorki" din Moscova.

În anul său jubiliar, Teatrul Academic de Artă din Moscova va prezenta mai multe premiere, printre care o piesă nouă a dramaturgului sovietic Nikolai Pogodin — *A treia patetică* — dedicată vieţii şi activităţii lui V. I. Lenin. Aceasta fiind ultima piesă din cele trei consacrate lui Lenin (*Orologiul Kremlinului* şi *Omul cu arma* sînt prezentate cu succes pe scenele teatrelor din U.R.S.S. şi străinătate). Tot cu ocazia jubileului, M.H.A.T. va prezenta spectacolele : *Jupiter ride,* piesa cunoscutului scriitor englez A. Cronin, şi *Vulpea şi strugurii* (Esop), piesa dramaturgului brazilian G. Figuereido, şi de asemenea va pune în scenă romanul de actualitate *Lupta pe drum,* aparţinînd scriitoarei sovietice Galina Nikolaeva.

De la începutul existenţei sale, Teatrul Academic de Artă din Moscova a pus în scenă cele mai bune piese ale dramaturgiei ruse şi occidentale, precum şi piesele autorilor sovietici contemporani şi ale dramaturgilor din ţările de democraţie populară.

În anul 1958, M.H.A.T. a realizat punerea în scenă a piesei *Steaua fără nume* a dramaturgului romîn Mihail Sebastian.

Întemeietorul Teatrului de Artă din Moscova, mîndria culturii ruse — înfiinţat în 1898 —, a fost Konstantin S. Stanislavski.

În aceste zile, atenţia întregii lumi teatrale din Moscova este îndreptată în mod deosebit către căsuţa din centrul capitalei, în care a trăit şi a lucrat K. S. Stanislavski.

Acum 10 ani, aci, a fost inaugurată Casa-Muzeu în care totul s-a păstrat aşa cum se afla în timpul cînd marele reformator al teatrului rus o locuia.

În această casă, Stanislavski a realizat ultimele sale cercetări regizorale-pedagogice care şi-au găsit întruchiparea în volumele *Viaţa mea în artă* şi *Munca actorului cu el însuşi*.

Cu ocazia apropiatului jubileu al Teatrului de Artă din Moscova, am vizitat Casa-Muzeu a lui K. S. Stanislavski.

Urcăm o scară largă şi intrăm în prima cameră, care duce într-o sală cu coloane. Aci lucra marele regizor cu artiştii M.H.A.T.-ului, ai Teatrului de operă „K. S. Stanislavski" şi ai studioului de operă şi dramă. Pe uşa sălii se mai poate citi şi acum:

„Linişte! Repetiţia a început!"

După cum se ştie, Stanislavski şi-a început activitatea scenică în calitate de actor-amator, în 1877, jucînd în spectacole de familie în diverse vodeviluri. De atunci, pasiunea lui Stanislavski a devenit din ce în ce mai puternică. El lua parte activă în munca Societăţii de artă şi literatură, jucînd în spectacolele acesteia.

Într-una din camerele Casei-Muzeu, zărim o colecţie de arme medievale, de diverse obiecte şi costume din aceeaşi epocă, adunate de regizor, pentru punerea în scenă a pieselor lui Shakespeare şi Molière.

Iată şi o carte de vizită a lui V. I. Nemirovici-Dancenko, adresată lui K. S. Stanislavski, prin care îl invită să participe la întîlnirea ce urma să aibă loc în vederea organizării Teatrului de Artă din Moscova. Durata acestei întîlniri şi discuţii, care a avut loc la Moscova la 22 iunie 1897, a fost de 18 ore.

Şi ambii maeştri ai artei au ajuns la hotărîrea comună de a crea Teatrul de Artă din Moscova, accesibil tuturor.

„Noi tindem să creăm primul teatru inteligent, moral şi accesibil tuturor şi închinăm viaţa noastră acestui măreţ ţel", scria Stanislavski.

Primul spectacol prezentat de către tînărul colectiv al Teatrului de Artă din Moscova, la 14/27 octombrie 1898, a fost tragedia lui A. K. Tolstoi, *Ţarul Feodor Ivanovici*.

Au trecut 60 de ani de atunci. M.H.A.T. a prezentat pe scena sa piesele lui A. Cehov: *Pescăruşul, Unchiul Vanea, Trei surori, Livada de vişini*, care au devenit cunoscute în întreaga lume.

Tot pe scena acestui teatru a văzut pentru prima oară lumina rampei piesa lui A. M. Gorki: *Azilul de noapte*. Ea mai figurează şi astăzi în repertoriul teatrului şi a fost prezentată de peste 1400 de ori.

Tot aci, s-au interpretat piesele lui Griboedov şi Puşkin, Maeterlinck şi Hamsun, Gogol şi Turgheniev, Byron şi Wilde, Ostrovski şi Dostoievski (punerea în scenă a romanelor sale), Lev Tolstoi şi Shakespeare, Molière şi Goldoni...

În toate spectacolele s-a arătat prezent geniul de regizor-inovator şi actor al lui Stanislavski.

După Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie 1917 începe o nouă şi importantă pagină în cartea vieţii acestui teatru.

„Teatrul are o nouă misiune — scria K. S. Stanislavski — el trebuie să-şi deschidă porţile pentru cele mai largi pături de spectatori, pentru acele milioane de oameni care nu au avut pînă acum posibilitatea să se adape din izvorul nesecat al culturii."

M.H.A.T. montează cu succes noi piese ale dramaturgilor sovietici: *Pugaciov* şi *Liubov Iarovaia* de K. Treniov, *Zilele Turbinilor* de M. Bulgakov, *Trenul blindat 14—69* de V. S. Ivanov, *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin.

Directoarea Casei-Muzeu, fiica lui K. S. Stanislavski, Kira Konstantinovna, povesteşte:

„În muzeul Casei sînt adunate multe materiale care caracterizează munca lui Konstantin Sergheevici în calitate de regizor, actor şi pedagog — volumele sale, caietele regizorale, albumele cu schiţele făcute de tatăl meu pentru costumele eroilor, precum şi planurile de montări și mizanscenă. Tot aci se păstrează cîteva din costumele în care a jucat tatăl meu, în special costumul lui Sotenville din spectacolul *Georges Dandin* de Molière, în care a jucat în anul 1888, și costumul lui Othello, al cărui rol Stanislavski l-a interpretat înainte de înființarea teatrului său."

Acum 10 ani, cînd Teatrul de Artă din Moscova sărbătorea cea de a 50-a aniversare, actualul regizor principal, M. N. Kedrov, unul dintre cei mai apropiați elevi ai lui Stanislavski, spunea:

„Acum mai mult ca oricînd, privirile noastre sînt îndreptate spre viitor. Trebuie să transmitem arma de neînfrînt a realismului scenic, pe care au făurit-o Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, noilor generații de artiști ai Teatrului de Artă. Trebuie să întreținem o permanentă legătură cu poporul și atunci vom fi de neînfrînt".

Aceste cuvinte ale actualului conducător al M.H.A.T.-ului au fost transpuse în viață. Arta avansată, progresistă și realistă a Teatrului de Artă din Moscova slujește cauzei nobile de culturalizare a poporului.

Spectacolele M.H.A.T.-ului și-au cîștigat aprecierea în multe țări ale lumii.

Recentele turnee ale M.H.A.T.-ului în Romînia, Anglia, Franța s-au bucurat de un mare succes, confirmînd că țelurile și ideile pe care K. S. Stanislavski și V. I. Nemirovici-Dancenko le-au pus la baza creării Teatrului de Artă, acum 60 de ani, au căpătat o nouă dezvoltare.

La 10 ianuarie 1933, A. M. Gorki îi scria lui K. S. Stanislavski:

„...Domnia-voastră și V. I. Nemirovici-Dancenko ați creat un teatru model, una din cele mai mari realizări ale culturii artistice ruse; influența binefăcătoare a teatrului dv. este vădită și recunoscută în întreaga lume".

Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki" din Moscova întîmpină cea de a 60-a aniversare în plină înflorire a forțelor sale de creație.

Moscova, septembrie 1958.

A. Krupnov

CLASICISM ȘI ACTUALITATE ÎN REPERTORIILE A DOUĂ MARI TEATRE CEHOSLOVACE: TEATRUL NAȚIONAL ȘI TEATRUL SĂTESC

Repertoriul Teatrului Național din Praga este orientat, în special, spre clasic. Dacă repertoriul permanent cuprinde numele clasicului dramaturgiei cehe Iosef Kayetan Tyl *(Femeia îndărătnică)*, al lui Vsevolod Vișnevski *(Tragedia optimistă)*, sau al lui Shakespeare *(Regele Lear)* etc., noul repertoriu se caracterizează tot prin prezența masivă a clasicilor (Tyl, Shakespeare, Goethe, Gogol, Ciapek, Molière, Ostrovski, Cehov, Wilde etc.), fără a omite, bineînțeles, autorii contemporani, între care am vrea să-i amintim, de pildă, pe Vitezslav Nezval cu *Atlantida* și pe tînărul scriitor slovac Petr Karvaș, cu piesa *Pacientul 113*, o puternică dramă psihologică inspirată din problematica zilelor noastre. În privința lucrărilor alese, trebuie să menționăm că au fost preferate, în noul repertoriu, piesele capitale, ceea ce pune fără îndoială la grea încercare corpul actoricesc al Teatrului, dar oferă în același timp, satisfacții atît actorilor cît și spectatorilor, fără a mai vorbi de semnificația educației clasice a publicului, pe care o presupune. Se vor juca *Cimpoierul din Strakonice* (Tyl), *Hamlet, Faust, Revizorul, Don Juan, Lupii și oile, Trei surori, Sfînta Ioana* ș.a.

***

Teatrul Sătesc prezintă o particularitate interesantă. Alcătuit din șase ansambluri care lucrează ca o formație permanentă, străbate țara în lung și-n lat, ducînd pînă în cele mai depărtate colțuri piesele unui repertoriu întemeiat în primul rînd pe actualitate, prin actualitate înțelegîndu-se nu numai tematica inspirată din realitățile imediate ci, în sens general, cea apropiată, în esență, de sentimentele și ideile epocii noastre. Actualul repertoriu al teatrului cuprinde astfel lucrări dramatice pătrunse de ideea rezistenței împotriva războiului (H. Zinner: *Cafeneaua Payer;* Lion Feuchtwanger: *Calcutta;* Mc. Call: *Călătorul)*, de ideea libertății și a luptei pentru demnitatea omului (Figuereido: *Vulpea și strugurii;*

Steinbeck: *Oameni şi şoareci)* sau de ideile demascării burgheziei, care împrumută, în scopurile ei proprii, lozincile revoluţionare ale maselor (V. Kataev: *Drumul florilor)*.

În alcătuirea tematică a acestui interesant repertoriu, care numără un mare număr de piese aparţinînd unor autori progresişti din multe ţări şi din epoci diferite (nu lipsesc nici *Bădăranii* lui Goldoni), precum şi unora dintre cei mai valoroşi autori naţionali (Jirasek, de pildă, cu *Poveste filozofică,* sau Klicpera cu *Amarnicul cerb* etc.), se ţine seama de toate coordonatele care conferă teatrului contemporan nu numai o mare valoare estetică, ci şi un înalt sens educativ, capabil să contribuie pe căi diferite, dar la fel de eficace, la sudarea conştiinţei socialiste a poporului cehoslovac. Nu sînt ocolite, astfel, nici piesele pentru copii şi tineret (Borisov: *Cheia de aur;* Lamek: feeria *Groparii veseli;* Marşak: *Casa pisicii* etc.), care îşi au locul lor bine stabilit în repertoriul şi programele de spectacole ale celor şase formaţii ale acestui teatru, ce prezintă unele spectacole şi în limba germană.

S-ar mai putea cita, din acest bogat repertoriu, Korneiciuk cu *Platon Krecet,* Tirso de Molina cu *Pioasa Martha,* Balzac cu *Colonelul Chabert,* Ibsen, Rozov, autorii germani: Bayerl, cu o piesă pe tema reconstrucţiei socialiste a agriculturii, *Constatarea,* Fabian cu *Maria Hedar* etc., precum şi rominul Mihail Sebastian cu *Steaua fără nume.*

Esenţial este însă că, adunînd în jurul teatrului un mare număr de actori tineri şi asigurîndu-le o solidă formaţie artistică, prin marea varietate a repertoriului şi nu mai puţin marea varietate a spectatorilor, Teatrul Sătesc realizează o dublă şi valoroasă operă: o susţinută acţiune de culturalizare şi educare a maselor pe de o parte, şi crearea în perspectivă, pe de altă parte, a unor solide formaţii actoriceşti, crescute în contactul cel mai strîns cu poporul. Pentru că, în viitor, cele şase actuale formaţii ale Teatrului Sătesc se vor alătura, ca ansambluri artistice permanente, teatrelor raionale din cele patru colţuri ale Cehoslovaciei.

Jean Grosu

„POET AL NAŢIUNII, AL PĂCII ŞI AL SOCIALISMULUI"

La moartea lui Johannes R. Becher

Johannes Robert Becher, cel mai de seamă poet german contemporan, poetul luptător pentru libertatea socială şi naţională a poporului german, a decedat în dimineaţa zilei de 11 octombrie 1958 în urma unei grele suferinţe. Moartea sa constituie o pierdere grea şi de neînlocuit, atît pentru poporul german şi mişcarea sa muncitorească revoluţionară, cît şi pentru întreaga omenire progresistă. Opera poetului Johannes R. Becher aparţine astăzi, prin perfecţiunea sa artistică şi prin conţinutul său profund şi umanist, nu numai patrimoniului etern al acelei Germanii care a păşit pe drumul unui viitor luminos, ci al întregii omenirii progresiste. Cinstim în Becher pe acel poet şi luptător care a fost, timp de 40 de ani, stegarul reprezentativ al literaturii germane revoluţionare. Au fost ani de luptă fără preget şi de eroism pentru clasa muncitoare germană şi pentru partidul ei, căruia Johannes R. Becher i-a fost totdeauna cel mai credincios fiu.

Becher s-a născut la 22 mai 1891, la München, tatăl lui fiind funcţionar judecătoresc superior. El a frecventat şcoala elementară şi liceul la München, urmînd filozofia şi medicina la München, Jena şi Berlin. Prima sa operă mai importantă, volumul de versuri *Prăbuşire şi triumf* (Verfall und Triumph), apărut în 1914, îl situează dintr-o dată printre poeţii de frunte, drept un liric de avangardă al curentului expresionist. Imediat după izbucnirea primului război mondial începe intensa sa activitate împotriva războiului. În anul 1917, într-o poezie închinată Uniunii Sovietice, el este cel dintîi dintre poeţii germani şi printre primii scriitori ai literaturii universale care se raliază ideilor Revoluţiei din Octombrie. Din acel moment, el rămîne cel mai sincer, fidel şi încercat prieten al Marii Ţări a Socialismului. Încă în acelaşi an, el devine membru al ligii „Spartacus", şi, mai tîrziu, membru al Partidului Comunist German. Luptător în rîndurile acestui partid, el devine iniţiator şi deschizător de drum în noua literatură revoluţionară a clasei muncitoare germane. În opera sa, el continuă şi cultivă cele mai bune tradiţii umaniste ale clasicismului german, plămădind în formă perfectă, dar în grai popular, pe înţelesul tuturor, viaţa şi trăirea, năzuinţa şi lupta poporului muncitor. Ca atare, el se îndepărtează total de metodele formaliste ale expresionismului și face din conținutul fundamental uman, motivul capital al poeziei sale. Becher a izbutit aceasta — așa precum Walter Ulbricht a arătat în necrologul rostit la moartea poetului — „fiindcă era însuflețit de o dragoste autentică și vie pentru oamenii patriei sale, pentru omul simplu german, provenit din popor".

În anul 1924 i se intentează, în urma apariției unei culegeri de poezii și a unui roman, un proces pentru tentativă de înaltă trădare. În urma protestelor internaționale, procesul a fost mai întîi amînat, iar mai tîrziu, scos complet de pe rol. Atunci a scris Maxim Gorki, în protestul său împotriva acestui proces: „Nu există mulți oameni talentați. Europa celui de al XX-lea secol îi produce cu zgîrcenie. Johannes R. Becher este, în primul rînd și înainte de toate, un om talentat!" În anul 1927, Becher vizitează pentru prima oară Uniunea Sovietică. Această vizită avea să reprezinte pentru dînsul un eveniment copleșitor, care-i va lăsa o impresie de neșters. Prelucrarea poetică a acestei impresii l-a preocupat tot timpul. Mai întîi, ea și-a găsit expresia în lucrarea literară *Marele Plan* (Planul cincinal), care constituie prima încercare în literatura germană de a aborda problemele construcției socialiste. Această lucrare, dramatizată, a fost jucată la Berlin, în jurul anului 1930.

În anul 1933, Becher a trebuit să părăsească Germania. El pleacă prin Cehoslovacia în Franța, unde desfășoară o foarte intensă și eficientă muncă propagandistică antifascistă. În anul 1934, din pricina luptei sale duse împotriva lui Hitler, naziștii îi retrag cetățenia. În 1935, Becher se stabilește în Uniunea Sovietică, unde devine editorul și redactorul-șef al revistei „Internationale Literatur, Deutsche Blätter". El rămîne în Uniunea Sovietică timp de 10 ani, pînă în 1945, cînd se termină cel de al doilea război mondial. După întoarcerea sa în patrie, Becher preia funcțiuni importante, în cadrul procesului de regenerare spirituală, morală și politică a poporului său. El devine președinte al „Kulturbund"-ului — Liga culturală pentru reînnoirea democratică a Germaniei —, membru al Academiei Germane a Artelor, membru al Consiliului Mondial al Păcii, iar mai tîrziu, președinte al Academiei Germane a Artelor, deputat al Camerei Populare și ministru al Culturii. Înaltele cinstiri de care s-a bucurat sînt o mărturie a cu totul deosebitei prețuiri a activității sale, atît în țară cît și peste hotare. El a fost distins de două ori cu Premiul Național, clasa I, pentru operele sale alese și pentru imnul național german (1949 și 1950); de asemenea, i s-au conferit și titlul de doctor *honoris causa* al Universității „Humboldt" din Berlin (1951) și Premiul Internațional pentru Pace „Stalin" (1952).

Ar fi extrem de greu de a contura în cîteva rînduri fie chiar tangențial, însemnătatea operei lui Johannes R. Becher și valoarea ei. O culegere reprezentativă provizorie, în șase volume, cuprinde doar un fragment din opera sa completă — dedicată în întregime omenirii muncitoare și luptătoare — și anume: poezii, dintre care multe au devenit cîntece populare sau, unele din ele, ca: „Ghetuțele de copii din Lublin", au dobîndit celebritate mondială; romanul *Bun rămas* (Abschied), cuvîntări, eseuri și însemnări.

Ca dramaturg, Becher a activat mai puțin, dar nu fără succese foarte promițătoare. Am menționat mai sus prelucrarea dramatică a poemului *Marele Plan* reprezentată la Berlin în anul 1931. Această piesă a constituit un oratoriu scenic și a fost jucată de către formația „Junge Volksbühne", în sălile de tenis din piața „Fehrbelliner", cu concursul unui cor alcătuit din 300 de muncitori-cîntăreți. Această reprezentație poate fi considerată ca o piatră de hotar în istoria teatrului progresist din Germania, înainte de a se fi declarat ciuma fascistă. Din păcate însă, acest început plin de perspective a fost înăbușit curînd de către barbaria nazistă.

Într-un anumit sens, și *Bătălia de iarnă* (Winterschlacht) e un „oratoriu scenic", pe care Becher l-a scris în timpul celui de al doilea război mondial, în îndepărtatul Taşkent. Această piesă este un document literar de un efect zguduitor și arată transformarea sufletească și morală a soldatului german în timpul bătăliei de iarnă la porțile Moscovei. Într-o anumită măsură, poetul anticipează așadar înnoirea omului german, ceea ce va deveni mai tîrziu propria sa dorință cultural-politică. *Bătălia de iarnă* s-a mai jucat în timpul războiului în Mexic, apoi în anul 1952 la Praga, pusă în scenă de către renumitul regizor ceh, Burian. Piesa a mai fost jucată la Lipsca și, în sfîrșit, în 1954, la „Berliner Ensemble", sub regia lui Brecht, totdeauna cu un răsunător succes. Totuși, în ciuda acestui succes — cu excepția piesei *Portretul führerului*, nejucată pînă acum — nu s-a mai ocupat de genul dramatic.

Dar și puținul pe care l-a dăruit scenei este îndeajuns pentru ca teatrul să păstreze vie amintirea acestui om, poet și luptător.

Alfred Margul-Sperber

NOUA STAGIUNE A TEATRELOR DIN R. P. BULGARIA

Actuala stagiune a teatrelor din R.P. Bulgaria s-a deschis sub semnul încurajării și promovării dramaturgiei originale. Printre piesele noi ce se vor juca anul acesta, se numără comedia *Secretul* de Danavski și Slavinski, care demască fățărnicia și carierismul, *Dragostea Nonkăi* de Kortenski și *Piatra din baltă* (în curs de definitivare) de Karaslavov, care înfățișează viața nouă a satului bulgar. Un mare număr de piese descriu lupta poporului bulgar sub conducerea Partidului Comunist, împotriva fascismului. Menționăm spre pildă: *Fiecare seară de toamnă* de Peicev, *Dragostea care se stinge* de Ivan Argentiiski, *Incendiul* de Vladkov, *Zile de neuitat* de Strlkov și altele.

În majoritatea teatrelor bulgare, pe lîngă piesele originale vor fi jucate cele mai bune piese din dramaturgia sovietică. Așa de exemplu, *În căutarea bucuriei* de Rozov, *Luna de primăvară* de Cepurin, *Aripi* de Korneiciuk, *Hotel Astoria* de Stein și altele. Teatrele bulgare vor continua să facă cunoscute spectatorilor cele mai bune dintre primele producții ale dramaturgiei sovietice, cum ar fi *Bătrînețe zbuciumată* de Rachmanov, *Platon Krecet* de Korneiciuk, *Mama și copiii ei* de Afinoghenov.

Dramaturgia apuseană nu va fi nici ea neglijată. În repertoriu sînt prevăzute piese ca *Noapte bună, Patricia* de Benedetti și *Sărbătoarea felinarelor* de Pfeiffer.

Un eveniment de seamă pentru poporul bulgar, cea de a 15-a aniversare a eliberării de sub jugul fascist, va fi sărbătorit de teatrele din Bulgaria printr-un Festival al teatrelor, în cadrul căruia se vor prezenta numai piese originale, și printr-un concurs special pentru cea mai bună piesă închinată luptei poporului bulgar împotriva fascismului.

CARAGIALE „REÎNTÎLNIT" LA ROMA

La Roma și în întreaga Italie se vorbește astăzi de o „reîntîlnire" cu Caragiale. După cîțiva ani de la călduroasa primire făcută de publicul italian *Scrisorii pierdute,* Teatrul „Dei Satiri" din Roma a prezentat vara aceasta, în cadrul Festivalului Noutăților, o „antologie" Caragiale, adică o selecție reprezentativă din întreaga operă a marelui nostru dramaturg. Regizorul Carlo Di Stefano și actorul Aldo Trifiletti, în intenția de a ilustra complexitatea operei caragialeene, au „redus foarte liber și adaptat" texte din cele mai variate, de la *D'ale Carnavalului* la *O scrisoare pierdută* și la dramatizări din *Momente și Schițe, Amintiri.* Autorii și-au împărțit spectacolul în trei „timpi": I Farsa; II Comedia; III Revista, marcînd astfel ceea ce, în vederile lor, constituie tripla fațetă a personalității dramaturgice a lui Caragiale. La capitolul Farsă a intrat o acțiune condensată a *D'ale Carnavalului;* la Comedie, o „reducție" a *Scrisorii pierdute;* în sfîrșit, la partea Revistă, nouă dramatizări de momente și schițe, dintre care n-au lipsit: *Petițiune, Amici, Vizită, Five o'clock* și *C.F.R.*

Spectacolul de la „Teatro dei Satiri" a constituit, așa cum arată o corespondență primită din Roma, un eveniment de o îndoită semnificație. O dată pentru că prilejuia așteptata „reîntîlnire" cu Caragiale și a doua oară pentru că formula aleasă nu era aproape deloc cunoscută publicului italian. Și dacă toată lumea a fost de acord asupra reluării lui Caragiale, consensul nu a mai fost unanim în privința formei de prezentare, pe care mulți s-au grăbit s-o numească „digest", după moda americană. Soluția lui Di Stefano și a colaboratorului său a provocat aprinse polemici, luări de poziții pro și contra. Nu putem fi de acord decît cu opinia care respinge valabilitatea prezentării ciuntite a operei teatrale, demonstrînd că prin „rezumarea" acțiunii dramatice autorul este trădat, împreună cu mesajul și ideile sale.

Căci, ce s-a întîmplat? Din relatările ce ne-au parvenit, reiese că succesul deplin al spectacolului a fost asigurat de „schițele" dramatizate, prezentate în încheiere. Pare ciudat ca tocmai opera în *proză* să consfințească calitatea unui dramaturg! (Lăsăm la o parte faptul că autorul nostru e tot atît de dramaturg în *Momente* ca și în *Conu Leonida.*) Totuși, faptul a fost posibil datorită șubrezirii produse prin „reducție", atît a piesei *D'ale Carnavalului* cît și a *Scrisorii pierdute.* A fost posibil, astfel, să se facă afirmația eronată — după cum se arată în corespondența primită — că *D'ale Carnavalului* nu e decît un „vîrtej de travestiri într-un *divertissement* în stare pură", un *„capriccio* al unui autor care din teme și compoziții franțuzești și-a dobîndit meșteșug și soluții de un gust diferit". *D'ale Carnavalului* este — sîntem gata să acceptăm, în cazul unei delimitări riguroase de specii — o farsă. Dar ea e străbătută de o viguroasă satiră a mora-

Scenă din „O scrisoare pierdută" (Teatro dei Satiri-Roma)

vurilor, care de bună seamă a scăpat publicului italian, tocmai din pricina excesivei trunchieri a originalului. Adaptatorii, fiind probabil nevoiți să asigure unitatea de acțiune, au redat mai mult „trama" piesei, neglijind ceea ce îi constituie miezul, semnificația satirică. La fel s-ar fi întîmplat și cu *O scrisoare pierdută,* dar din fericire capodopera lui Caragiale era cunoscută integral publicului din spectacolul anterior.

Și revenind la *Momente,* nu sîntem firește de acord nici cu incorporarea lor la specia revistei. Aceasta, pentru că ele depășesc pur și simplu forța de expresie artistică a acestui gen de spectacol teatral. (Nu întîmplător *Momentele* au fost jucate, la noi, de Teatrul Național.) Am fi preferat ca autorii adaptării să păstreze denumirea originală: *Momente* (dramatice sau satirice, după voie).

Cu toate acestea, nu poate să nu ne bucure recunoașterea marilor calități dramatice ale maestrului romîn, chiar și din dialogurile, de altfel pline de vervă și ascuțiș satiric, din *Momente.* În sensul acesta, poate că ar fi fost mai interesantă și mai unitară o seară exclusivă de *Momente,* sau, cum a început să se încetățenească obiceiul la noi, un spectacol *Conu Leonida* sau *O noapte furtunoasă,* completat cu un număr de dramatizări ale *Momentelor.* Dar aceste exigențe și sugestii sînt formulate de-aici, de-acasă, de la marele comediograf. La distanțe de sute de kilometri, în străinătate, ele trebuie să cedeze locul bucuriei de a-l vedea pe Caragiale din ce în ce mai mult jucat și stimat dincolo de hotarele țării și literaturii sale. După cum, regretînd formula adoptată, trebuie să ne arătăm totuși prețuirea față de personalități ca regizorul Carlo Di Stefano, constant și pasionat cultivator al teatrului romînesc, ca pictorul-scenograf Giorgio Vodret (lor li se datorează și montările *Scrisorii pierdute* și a *Ultimei ore*). De asemenea, ne unim prețuirea cu aceea manifestată de publicul italian, care a aplaudat cu căldură pe actorii Laura Rocca (Zoe), Maria Luisa Cibo (Didina), Elena de Merick (Mița), Mario Chiocchio (Tipătescu), Aldo Trifiletti (Cetățeanul turmentat), Mario Milita (Pristanda), Gino Roccheti (Dandanache) și pe toți ceilalți care au contribuit la succesul spectacolului. Presa italiană a scos în relief talentul interpretării și efortul deosebit al actorilor care au avut de jucat, în aceeași seară, cîte zece personaje.

Caragiale devine, în Italia, un autor de *repertoriu permanent.* Succesul din Italia, care se adaugă celor din U.R.S.S., Franța, Chile și din alte colțuri ale lumii, face încă o dată dovada universalității geniului dramatic al lui Caragiale.

cărți-reviste

O CONTRIBUȚIE MERITORIE LA DEZVOLTAREA TEATRULUI NOSTRU

În activitatea pe care o desfășoară în calitate de cronicar dramatic în coloanele „Gazetei literare", Vicu Mîndra, autorul volumului intitulat *Însemnări despre literatură și teatru,* a devenit nu numai nobila intenție și pasiunea de a promova curajos noua dramaturgie romînească, de a se împotrivi prostului gust și, în general, tendințelor de a se utiliza procedee desuete aparținînd recuzitei teatrului bulevardier, melodramei siropoase sau pieselor polițiste. El manifestă și hotărîrea de a milita cu fermitate în numele unor principii bine precizate și de a le impune fără ostentație. Aceste principii sînt principiile unui intelectual marxist cu o serioasă pregătire teoretică de specialitate, ale unui om de gust, care s-a format la școala clasicilor și a marilor dramaturgi moderni, ale unui spirit lucid, ale unui cronicar onest, care, conștient de răspunderea ce-i revine, se străduiește să facă față cît mai bine sarcinilor sale deopotrivă informatoare și îndrumătoare.

Pornind de la ideea justă (neglijată însă, din păcate, în practica unor cronicari) după care textul dramatic este elementul esențial al spectacolului, căci eforturile regizorului, interpreților, pictorului-scenograf n-au altă menire decît aceea de „a da strălucire scenică mesajului de idei al scriitorului", Vicu Mîndra respinge totodată, și pe bună dreptate, opinia conform căreia textul dramatic ar putea avea o existență de sine stătătoare, în sensul că el ar putea fi scris numai pentru lectură și nu pentru a fi interpretat pe scenă (vezi articolele *Despre caracterul scenic al dramei* și *Între originalitate și specificul dramei* [1]). Elucidarea acestor puncte de vedere fundamentale pentru orientarea sa ni se pare deosebit de importantă, dacă ținem seama, pe de o parte, de existența în teatrul occidental, a unor teoreticieni înclinați să „reînnoiască" teatrul prin deformarea conținutului de idei al piesei (și ecourile acestor teorii ajung uneori pînă la noi și pot exercita o oarecare influență), iar pe de altă parte, de lipsurile scenice ale unor producții care se vor dramatice.

Autorul însă e perfect conștient că măiestria unui dramaturg nu se rezumă doar la o anumită tehnică ; mai mult, e convins că „tehnicizarea" îl poate împinge adesea pe dramaturg spre șablon. Nu e mai puțin adevărat, însă, că dramaturgul, scriind pentru scenă, trebuie să se conformeze legilor ei, să se supună unor rigori. „Legile genului dramatic condiționează implacabil, izbutirea pieselor" — afirmă Vicu Mîndra care, însă, nu privește nici o clipă îngust, rigid, aceste legi, dar care crede ferm că reînnoirea dramaturgiei nu se poate produce în afara acestor legi, încălcîndu-le, desconsiderîndu-le.

Reînnoirea teatrului se poate face și trebuie să se facă numai prin utilizarea maximă a legilor sale interne. Această opinie pe care autorul o ridică la rangul de principiu, are, indiscutabil — în împrejurările cînd, sub influența esteticienilor burghezi, gonind după inovații de dragul inovației, s-a vorbit, pe alocuri și la noi, despre „regenerarea" teatrului prin utilizarea largă a procedeelor specifice filmului — o însemnătate care nu poate fi deloc neglijată. Reînnoirea teatrului, a spectacolului, nu e în funcție de inovarea tehnicii regizorale, ci în primul rînd de *noutatea* conținutului textului. Criticul combate, de aceea, și pe drept cuvînt, tendința de a reînnoi teatrul recurgîndu-se la procedee specifice altor arte. Căci, împrumutînd procedee de pildă cinematografice, teatrul se va trăda pe sine, dar nu va putea, sub anumite aspecte, concura niciodată cu cinematograful. Arte de natură deosebită, teatrul și filmul, prin simbioză nu se vor realiza nicicînd. E ca și cînd s-ar încerca o reînnoire a picturii prin folosirea unor procedee sculpturale.

---

[1] Vicu Mîndra, *Însemnări despre literatură și teatru,* E.S.P.L.A., 1958.

Călăuzit de ideea că textul dramatic primează asupra spectacolului, Vicu Mîndra consideră în mod îndreptățit că profilul unui teatru e în funcție în primul rînd de repertoriul pe care-l adoptă, fiindcă repertoriul e un „caiet de sarcini ideologice". De aci și îndatorirea primordială a criticului : a avea drept obiectiv stimularea și promovarea unei literaturi dramatice și a unui repertoriu, alcătuite cu ferm spirit partinic și care să răspundă necesităților de făurire și consolidare a conștiinței socialiste ; a unui repertoriu care să abordeze nu formal o tematică de actualitate, ci să releve în substanță noua mentalitate și sensibilitate a constructorului socialismului.

În practica sa critică, autorul volumului, fidel acestor principii, se străduiește să releve calitățile mai cu seamă ale pieselor care reflectă aspecte și probleme din actualitate : piesele lui Horia Lovinescu, Al. Mirodan, Lucia Demetrius. El nu se sfiește în același timp să se ocupe și de un vodevil ca *Patriotica romînă*, se apropie cu dragoste de producția unor tineri (Alexandru Sever), e necruțător cu piesele construite după vechi clișee (*Casa liniștită* de Ion D. Șerban), deși plin de grijă să nu se descurajeze un debutant. Discută critic piesa *Zorile Parisului* de Tudor Șoimaru, arătînd în mod convingător că tratării unei atare tematici, cum e lupta comunarzilor, nu îi sînt deloc potrivite procedeele melodramei, fie ea chiar de bună calitate. Analiza deci, și în cazul reușitelor și al eșecurilor, e serioasă, științifică, uneori chiar subtilă. Autorul evită tonul apologetic cînd evidențiază valori reale și nu se lasă dominat de temperament cînd face operă de ecarisaj. O singură inadvertență, mi se pare : aprecierea oarecum contradictorie în raport cu opiniile sale despre legile dramei, făcută piesei *Trei generații* de Lucia Demetrius.

Înțelegînd interesul pe care-l acordă textului dramatic, ca factor esențial în realizarea spectacolului, ne surprinde totuși neplăcut lipsa de atenție pe care criticul o manifestă în general față de regie, jocul actorilor, decor etc.

E drept, Vicu Mîndra consideră cronica dramatică drept un sector al criticii literare (de aceea și respinge formula *critică teatrală*). Dar, dacă sîntem de acord cu premisa că textul primează în spectacol, e greu să ne împăcăm cu ideea că elementele care valorifică scenic mesajul textului sînt vrednice de dispreț. Căci, avînd la bază textul, teatrul e totuși o *artă* care se realizează și prin valori spectacologice. Credem însă că nu numai concepției sale despre critica dramatică i se datorează slaba atenție pe care cronicarul o acordă elementelor și valorilor spectacologice, ci și faptului că aceste cronici au apărut într-o revistă, prin factura ei, pur literară, la profilul căreia autorul dramatic trebuia oarecum să se adapteze.

Considerînd-o un post înaintat de luptă, cronica e genul preferat al lui Vicu Mîndra. El ironizează de aceea pe bună dreptate, pe tinerii critici, prezumțioși, care refuză să analizeze fenomenul literar concret, imediat, vizînd elaborarea unor studii ample. E totuși regretabil că Vicu Mîndra, acordînd interesul cuvenit fenomenului dramatic concret, actual, se arată prea timid în abordarea unor probleme de un interes mai larg, în elaborarea unor lucrări de sinteză, de generalizare teoretică. Aceasta, cu atît mai mult cu cît unele articole existente în *Insemnări* dovedesc străduința și capacitatea sa de a rezolva în mod fericit asemenea cerințe. Țin să remarc de pildă că ideile sale judicioase la care am subscris, pînă azi, sînt expuse în cadrul unor articole de „probleme"; că pe lîngă acestea se cer menționate și alte idei deosebit de interesante (care s-ar cere reluate și îmbogățite), cum sînt cele emise în articolul *Cu privire la drumul dramaturgiei noastre*, ori cele conținute în articolele în care discută (pe marginea unor probleme privind Teatrul Național, ori închinate lui Alecsandri) chestiunea preluării moștenirii culturale. De asemenea, seria de articole referitoare la combaterea melodramei, publicate în „Gazeta literară" dar care nu figurează în acest volum.

Adăugînd la însușirile pomenite, repulsia criticului pentru limbajul tehnicist și prețios, căruia îi opune o frază îngrijit construită și alertă, precum și spiritul partinic neabătut care-i animă scrisul, vom dobîndi o imagine justă a contribuției meritorii pe care Vicu Mîndra o aduce cu scrisul său — și cu primul său volum de însemnări teatrale — la dezvoltarea dramaturgiei și a teatrului nostru în general.

Eugen Luca

BIBLIOTECA
LITERE

Coperta I: Liviu Ciulei (Lenin) și Ștefan Ciubotărașu (Ivan Șadrin) în Omul cu arma *de Pogodin.*
Coperta IV (*de sus în jos*): *Al. I. Ghibericon (Osip), Tina Ionescu, Eva Pătrășcanu, Silvia Fulda (Ana Andreevna), Al. Giugaru (Dmuhanovski), Radu Beligan (Hlestakov), Eugenia Popovici (Maria Antonovna), Ion Manu (Hlopov), Gr. Vasiliu-Birlic (Bobcinski), Marcel Anghelescu (Dobcinski), Gh. Calboreanu (Zemlianika), Mircea Constantinescu (Hübner), Ion Henter (Liapkin-Tiapkin), N. Dimitriu (Liublikov), N. Brancomir (Șpekin) în* Revizorul *de N. V Gogol.*

ERATA

La pag. 156, rîndul 5 de jos se va citi: Iată de pildă ce declarau, după vizionarea **Revizorului** și a **Scrisorii pierdute**, cunos-

La pag. 159, primul cuvînt din rîndul 8 se va citi: mînă,

La aceeași pagină, ultimele cuvinte din rîndul 13, se vor citi: stau drepți la linie,

La pag. 191, rîndul 5 se va citi: **literatură și teatru**, a dovedit nu numai

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

I. P. 2, c. 3607

teatrul